Ю. ЕЛАГИН

ТЕМНЫЙ ГЕНИЙ

(ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД)

ТЕМНЫЙ ГЕНИЙ

Overseas Publication Interchange Ltd.

JURI
JELAGIN

DARK GENIUS

(Vsevolod Meyerhold)

Overseas Publications Interchange Ltd

ЮРИЙ ЕЛАГИН

ТЕМНЫЙ ГЕНИЙ

(Всеволод Мейерхольд)

Второе, дополненное издание
Предисловие М. А. Чехова
Переписка автора с М. А. Чеховым и А. М. Ремизовым

Overseas Publications Interchange Ltd

Juri Jelagin: DARK GENIUS

First published in Russian in 1955
by CHEKHOV PUBLISHING HOUSE of the
East European Fund Inc.

Second enlarged edition in 1982
by Overseas Publications Interchange Ltd
40 Elsham Road, London W 14 8HB, England

ISBN Nr. 0-903868-42-3

Printed in West Germany
by Polyglott-Druck GmbH
Flurscheideweg 15, 6230 Frankfurt a. M.

ОТ АВТОРА

Эта книга стала возможной благодаря превосходным русским отделам нью-йоркской городской библиотеки и любезному содействию ряда лиц, предоставивших мне для работы принадлежащие им редкие издания, или поделившихся со мной ценными сведениями о жизни, творчестве, характере и происхождении В. Э. Мейерхольда.

Приношу мою глубокую благодарность: И. А. Г — с, Elia Kazan, А. М. Ремизову, Lee Strasberg и М. А. Чехову.

Искренне благодарю заведующую русским отделом нью-йоркской библиотеки на West 145 улице Н. Ф. Рерберг и всех сотрудников славянского отдела в главном здании этой библиотеки на Пятом авеню.

В моем распоряжении находилось большое количество материала, но некоторую его часть я не включил в эту книгу умышленно, как не имеющую существенного значения для основной линии творческого пути Мейерхольда. Особенно это относится к деятельности Всеволода Эмильевича «на стороне» (т. е. помимо основных театральных сцен, с которыми он был связан постоянной работой) в периоды 1908-1917 г.г. и 1922-1930 г.г.

Однако, вполне возможно, что, несмотря на все мои старания, я все же упустил какие-то значительные события в творческой жизни Мейерхольда, а другие описал не так полно и всесторонне, как они того заслуживают.

Прошу читателей простить меня и надеюсь, что будущие биографы великого русского режиссера исправят мои невольные ошибки и восполнят мои упущения.

Ю. ЕЛАГИН

Houston, Texas, 20 ноября 1954 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА КО ВТОРОМУ, ДОПОЛНЕННОМУ ИЗДАНИЮ

Книга эта вышла из печати в Нью-Йорке, весной 1955 года, а 26-го ноября того же года Мейерхольд был реабилитирован Военной коллегией Верховного суда СССР. Должен откровенно признаться, часто приходила мне на ум нескромная мысль, что хронологическая последовательность этих двух дат далеко не случайна, тем более, что известная хрущевская речь на XX съезде «О культе личности и его последствиях» была еще впереди. Логично предположить, что после появления в Америке на русском языке биографии Мейерхольда, очень уж неловко, даже рискованно для престижа советского правительства было бы продолжать держать всемирно знаменитого режиссера в тайниках истории современного театра. После реабилитации имя Всеволода Эмильевича стало появляться из небытия на страницах советской печати сначала осторожно, «с оглядкой», а потом, постепенно, все более и более открыто. Начиная с 1960 года, в Советском Союзе о нем было издано много книг. Лучшие из них — «Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний», «В. Э. Мейерхольд: статьи, письма, речи, беседы», и, особенно, «Режиссер Мейерхольд» К. Л. Рудницкого. Из этих книг узнал я много интереснейших фактов биографии В. Э., как творческой, так и личной. Понял я также, что пробелов, неточностей и просто ошибок в «Темном гении» было, к сожалению, больше, чем я предпо-

лагал. Например, в коммунистическую партию В. Э. вступил в Петрограде, в 1918 году, а не в Новороссийске, после ухода белых в 1920 году (эту ошибочную дату я взял из юбилейного сборника «В. Э. Мейерхольд», вышедшего в Твери, в 1923 году). В свете этого факта становится оправданным подозрительное и далеко нелюбезное отношение к В. Э. белых властей в Крыму и в Новороссийске. Вообще многие детали пребывания В. Э. на Юге в годы гражданской войны, приведенные со слов очевидцев, встреченных мною в Америке, оказались либо спорными, либо просто неверными, на что мне в свое время справедливо указал покойный А. Сергеев, в одной из своих статей в нью-йоркской газете «Новое русское слово». И однако все то новое, что узнал я из этих книг о Мейерхольде, было в большинстве своем деталями, малосущественными для важного и главного в его жизни. И не было среди них ничего такого, что заставило бы меня изменить мои основные мысли, концепции и заключения о нем, какими сложились они у меня за годы работы над «Темным гением». Наоборот, именно сейчас, более чем когда-либо раньше, уверен я, что все «большие линии» в моей книге совершенно верны и лишены всякой тенденциозности. И это относится не только к творчеству В. Э., но и к его характеру, и даже к его личной жизни. И еще одно — нет у меня сейчас сомнений в том, что все неточности и упрощения в «Темном гении» меркнут перед умышленным искажением правды о нем как о художнике, которое находим мы в большинстве советских источников. Среди этого потока фальсификаций самая большая ложь — бесстыдные потуги партийных театроведов представить почти весь советский период творчества Мейерхольда как неуклонный процесс сближения великого мастера антиреалистического театра с социалистическим реализмом. По словам этих театроведов, якобы еще в 1923 году, в своей постановке «До-

ходного места» Островского, Мейерхольд «органически сочетал реалистические принципы с новаторскими приемами левого театра». Его знаменитый «Лес» (январь 1924 г.) — этот шедевр условного театра, блестящая феерия в стиле конструктивизма, — оказывается был «одним из интереснейших моментов сложного процесса становления новых, обобщенных форм реализма политического театра». Этот спектакль «обозначил движение ТИМ к новым формам реализма крупных очертаний, реализма политического театра». И цитаты с этой наукообразной чепухой взяты не из каких-нибудь злободневных статеек или рецензий второразрядных театральных критиков, а из второго тома капитальной шеститомной «Истории советского театра», изданной в 1966-71 годах Академией наук СССР и награжденной ленинской премией (том второй, стр. 120-126). В этом же «академическом» труде Первая всесоюзная конференция режиссеров (после выступления на которой и был арестован В. Э.), состоявшаяся 13-19 июня 1939 года в московском Доме актера, отнесена к 1938 году. Дата его смерти в Малой советской энциклопедии — 17 марта 1942 г., а в новом издании Большой энциклопедии — 2 февраля 1940 г. Не хочу утруждать внимания читателей перечислением неверных дат в советских биографиях В. Э., однако ошибка в дате всесоюзной режиссерской конференции имеет особое значение, потому что несомненно связана со стараниями советского правительства замолчать факт выступления Мейерхольда на этой конференции, и отделить от нее дату его ареста. До февраля 1974 года в советских источниках вообще нет никакого упоминания о речи В. Э. на конференции. Однако во втором томе сборника «В. Э. Мейерхольд: статьи, письма, речи, беседы», вышедшего в 1968 году, на стр. 465 помещена фотография В. Э. с подписью «В. Э. Мейерхольд на Всесоюзной конференции режиссеров.

Июнь 1939 г.», чем впервые подтверждался факт его присутствия на этой конференции. Можно предположить, что тогда же было принято решение «постепенно» признать и факт его выступления на конференции, потому что примерно в это же время один из советских театроведов А. Февральский переслал видному американскому историку русского театра проф. Герберту Маршаллу текст некоего сочинения, названного «Вс. Мейерхольд. Выступление на Всесоюзной конференции режиссеров. 15 июня 1939 года». У меня есть копия этого текста, напечатанного на пишущей машинке через строчку на трех страницах. А в номере журнала «Театр» за февраль 1974 года, посвященном столетию со дня рождения В. Э., приводится текст совершенно отличный от варианта Февральского и примерно раза в четыре длиннее его, названный «Из выступления на Всесоюзной режиссерской конференции». Нечего и говорить, что содержание обоих этих сочинений, не отличаясь особым глубокомыслием, носит совершенно безобидный, благонамеренный характер и изобилует многочисленными ссылками на Ленина. Но вот в этом же юбилейном номере журнала «Театр» напечатана искренняя, написанная с большим волнением статья режиссера Ю. А. Завадского под заглавием «Мысли о Мейерхольде», последний абзац из которой я привожу здесь полностью:

Я помню, с какой силой говорил Мейерхольд о необходимости смелого поиска, о достоинстве искусства в своей речи на Всесоюзной конференции режиссеров, проходившей летом 1939 года. Весь зал встал тогда, приветствуя Всеволода Эмильевича. И в памяти моей продолжает жить Мейерхольд этих мгновений — мужественный человек с гривой седых волос над высоким лбом, пророчески заглядывающий в завтра, никогда не изменявший своим принципам, своим взглядам, своему высокому призванию.

Конечно, совершенно естественно, что советская критика отнеслась к «Темному гению» глубоко отри-

цательно, но даже я не ожидал взрыва бешеной злобы, вызванного моей книгой у некоторых партийных театроведов. Позволю себе привести отрывок из статьи Б. Ростоцкого «В спорах о Мейерхольде», в февральском номере журнала «Театр» за 1964 год:

Не удивительно, что в условиях острой идеологической борьбы, характерной для нашего времени, имя Мейерхольда нередко используется за рубежом во враждебных, порой откровенно антисоветских целях. Не только возмущение и протест, но и чувство глубокого омерзения вызывает то, что выступая с подобных позиций, иные зарубежные авторы не только претендуют на «научность», но и становятся в позу «защитников» Мейерхольда. Именно так поступает, например, некий Ю. Елагин, выпустивший в 1955 году на русском языке в Нью-Йорке объемистый том под интригующим заглавием «Темный гений». Перебежчик Елагин поистине не щадит усилий, чтобы превратить Мейерхольда в «темного гения», который, по его клеветнической версии, будто бы был всегда и во всем чужд советской действительности, советской драматургии и театру и только более или менее удачно маскировал свое подлинное существо. Елагин не стесняется превратить Мейерхольда в приспособленца и демагога, тщась доказать отсутствие каких-либо связей между ним и революционной социалистической культурой. И, конечно, именно за мнимое отсутствие таких связей автор «Темного гения» и восхваляет Мейерхольда, грубо и злонамеренно искажая его облик.

В иных случаях зарубежные авторы, даже свободные от зоологического злопыхательства елагиных, тем не менее все же крайне узко и односторонне подходят к характеристике режиссера, выдвигая на первый план и назойливо подчеркивая как раз не самые сильные, а по преимуществу лишь формалистические стороны его художественной программы, затушевывая то, что принесла в его творчество пролетарская революция.

Но вот другой советский театровед Сергей Львович Цимбал (вероятно «менее партийный», чем товарищ Ростоцкий) в своей книге «Разные театральные времена» (Ленинград, 1969 г.) пишет о «Темном гении» во вполне корректном, «цивилизованном» тоне. Как будто бы всю критику Цимбал направляет на предисловие М. А. Чехова, — так вероятно безопаснее, потому что Михаил Александрович Чехов был в 1960-х годах «реабилитирован», и включен в

советский дозволенный пантеон великих людей русского искусства. Пикантно только то, что большинство приписываемых Чехову мыслей и слов взяты Цимбалом не из предисловия, а из первой главы моей книги. Так на стр. 390 читаем:

«Лишь негативное в его творчестве, — пишет Чехов, — было облечено в законченные, четкие формы. Все позитивное же носило характер зыбкий и призрачный...»

И дальше, на стр. 391:

«Зыбкость» и «призрачность позитивного» в созданиях Мейерхольда в немалой степени обуславливалась тем, что «позитивное» еще только начинало в конце его творческого пути выкристаллизовываться, обретать свою плоть. В этом смысле мейерхольдовские представления о будущем были так же расплывчаты и прямолинейны, как и в драматургических произведениях Маяковского. Тем не менее попытка охарактеризовать его эстетический идеал как «квинтэссенцию художественного стиля середины двадцатого века в его наиболее космополитических формах» совершенно несправедлива. Чехов рисует этот стиль в образе «строгого и стройного небоскреба из стекла и бетона» или «грандиозного стадиона, залитого солнцем, на котором десятки тысяч зрителей смотрят состязания спортивных команд», по существу, пародируя картины утопического псевдосоциализма.

Нечего и говорить о том, что такой бездумный и наивный «эстетический идеал» никак не согласуется с тем представлением о художнике сложном и беспокойном, которое сложилось по его словам, у самого Чехова. Мы имеем и в данном случае попытку любой ценой оторвать замечательного мастера от реальных идей советского театрального искусства и любым способом противопоставить его всей идейной программе нашего театра. Мириться с такими попытками нельзя хотя бы потому, что прямое или замаскированное отлучение Мейерхольда от нашей художественной культуры наносит непоправимый урон и нашему театральному прошлому и нашему театральному будущему.

Сознаюсь, лестно мне было узнать, что на имя мое наложено «табу» в официальном советском театральном мире, и что мысли мои могут цитироваться только если они отданы великому русскому актеру Михаилу Чехову. И только знаменитые советские актеры и режиссеры старшего поколения, давно уже заслужившие всенародное признание, не боялись вы-

сказывать свое мнение о «Темном гении» открыто. Алиса Георгиевна Коонен, в одном из своих последних интервью, сказала так (цитирую по газете «Новое русское слово» от 24 сентября 1972 года):

— Да, к сожалению, настоящие книги о театре, — с горечью сказала Алиса Георгиевна, — издаются не в России. Меня до глубины души взволновала умная и необычайно тактичная книга Юрия Елагина «Темный гений» о Всеволоде Эмильевиче Мейерхольде. Кроме того, что она мастерски написана, автор со всей прямотой раскрывает сущность режиссерского мышления Мейерхольда. Он пишет о его ошибках, разочарованиях и победах.

Ю. Елагин
Вашингтон, 20 апреля 1981 г.

... его неоднократно пытали, приговорили к смерти за ересь и 23 мая 1498 года он был повешен, потом сожжен вместе с двумя монахами: Фра Доменико и Фра Сильвестро.

А. Дживелегов «Савонарола»

ПРЕДИСЛОВИЕ М. А. ЧЕХОВА

Чем замечательна книга Ю. Б. Елагина?

Тем же, чем замечателен и автор ее. Елагин — музыкант и мыслитель. Воля его пронизана ритмами. Сложными ритмами. Ритмы поднимаются в сердце и влекут за собой и волю. Сердце начинает хотеть, а воля — исполняется чувствами. Ритмы же дают глубину, благородство и хотеньям и чувствам. Редкое, счастливое сочетание. Не правда ли? Но это не всё. Мысль Елагина — четкая, ясная — опускается в сердце и делает его видящим, «ясно-видящим»! «Темный гений» выстрадан и написан «ясно-видящим» сердцем Елагина. Читатель, мне кажется, в этом ключ к пониманию книги и читать ее надо так же, как писал ее автор — сердцем.

Из частного письма автора ко мне, я знаю, что он не мало положил труда на то, чтобы «объективно» изложить факты, касающиеся жизни, творчества и гибели Мейерхольда. Удалось ли это ему — пусть судит читатель. По-моему (к счастью!) удалось не вполне. «Научное бесстрастие» — удел и спасение неталантливых. Ю. Б. Елагину маска бесстрастия не к лицу. Я, как читающий, хочу вместе с автором любить Мейерхольда как художника, страдать за его ошибки, осуждать его как человека, ненавидеть в нем что-то, но чем-то и восторгаться. О Мейерхольде много писали и еще больше, наверное, будут писать, но, конечно, не так, как Елагин! Человек, способный влюбляться в личности, в факты, в судьбы людей — имеет свой язык и свой стиль. Елагин из тех, кто

влюбляется и, как всякий влюбленный, и он осужден на страдания. Читатель, подумайте, если б это было не так, как мог бы он, вступив в театральный мир Москвы, стать «на всю жизнь околдованным его чарами»? Не внешним блеском, не комфортом своих зал, не материальными благами покорил его этот мир, но «творческим духом»! Люди, их слова, мысли и дела, — атмосфера тогдашнего театра сделала Елагина влюбленным. И когда, в 1937 году, на его глазах, этот творческий мир стал меняться и превращаться в «квадратное чудовище», заговорившее «суконным языком» и когда оно, это чудовище, стало изрекать либо «прописные истины», либо «лживые и подхалимские сентенции» — влюбленный начал страдать! Случай с Мейерхольдом самый яркий во всей этой «страшной истории». Как капитан на гибнущем корабле, «бесстрашный, спокойный и строгий стоял старый Мейерхольд на трибуне Дома Актера 14 июня 1939 года», а в ночь с 17 на 18 июня того же года Мейерхольд исчез... «Не забуду, — пишет мне Елагин, — и всем расскажу, кто только захочет слушать!»

Нет, не дело Елагина надевать на себя маску «объективного исследователя». Пусть говорит его горячее, «ясно-видящее» сердце!

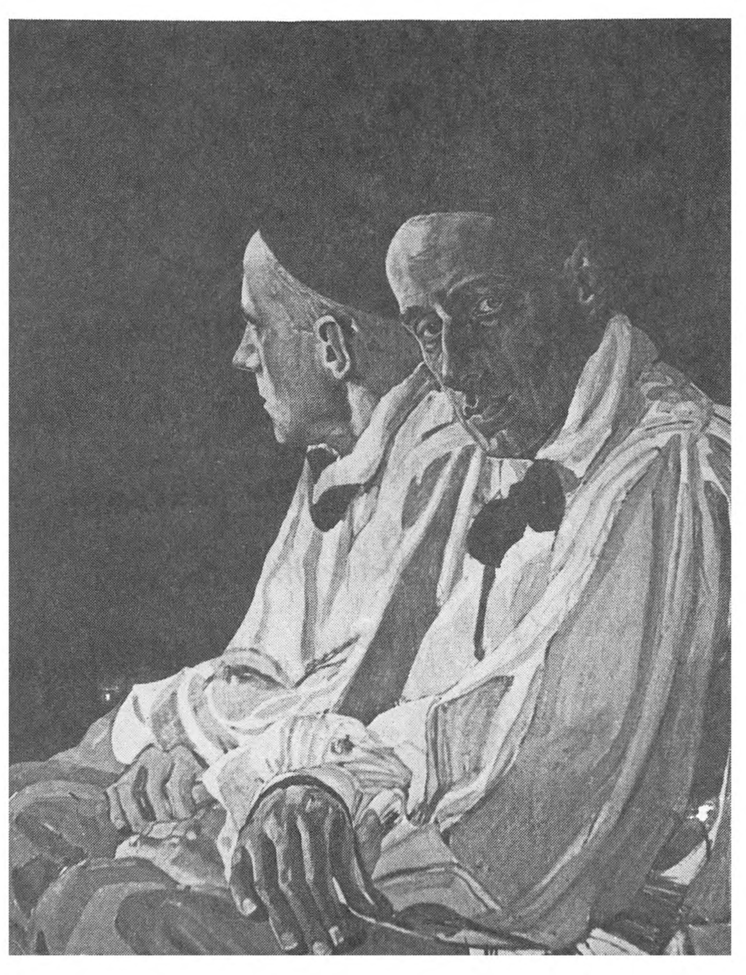
В 1-ой главе своей блестящей книги автор бросает упрек многим из нас, тем, кого он называет «представителями русской интеллигенции за рубежом». Он сожалеет о том, что политика вторглась в эстетику; что политические страсти, ненависть, жажда возмездия, разделившие нас на враждебные лагери, затемнили в нас эстетический критерий. Ведь он собирается рассказать нам о творчестве, жизни и смерти человека, сложная душа которого не может быть приговорена или оправдана без суда. Он хочет, чтобы

судьи Мейерхольда, хоть на время, отказались от всякой предвзятости в ту, или другую сторону. И в этом смысле он прав. По этому поводу и я позволю себе сказать, или, вернее, рассказать кое-что и читателю и автору «Темного Гения».

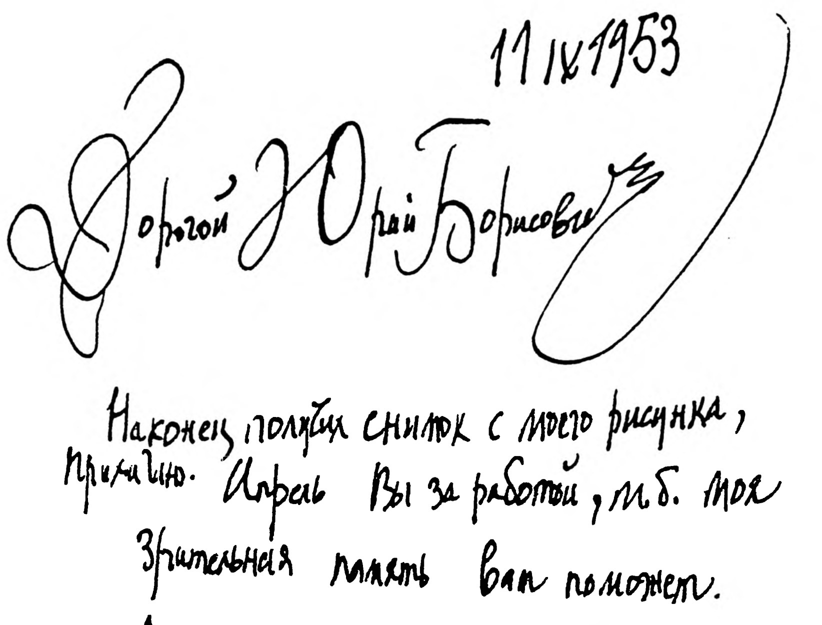
Как и многих современников Мейерхольда, мучило и меня сознание страшных, хотелось бы сказать: диких противоречий его натуры. Лично я знал трех Мейерхольдов... Первый — художник. Он — созидал, то есть показывал нам динамику жизни, образы, факты так, как сам видел их и знал, и как хотел, чтобы их увидели и узнали мы. Второй: Мейерхольд-революционер. Этот — уничтожал, разрушал. И, как член правящей партии, принимал (должен был принимать) действия и преступления революции и нес свою долю ответственности как за те, так и за другие. Третий Мейерхольд — человек. (Тут вы мне не поверите, читатель, если лично не знали его). Он способен был любить человека. Не абстрактное человечество, во имя которого, по приговору партии, гибнут миллионы живых, конкретных людей, но индивидуального, отдельного человека — и вас и меня и его... Был нежен, прост, прекрасно-спокоен, остроумен, смешлив и смешон. Противоречия эти и мучили нас, знавших его ближе, чем публика, чем те, для кого и сейчас «политика заслоняет художника» в сложной личности Мейерхольда. Каждый из нас есть проблема. Мейерхольд — сверх-проблема. Я хотел разгадать ее, чтобы избавить себя от хаоса чувств по отношению к «темному гению». Может быть, для многих из нас, мучитель-Мейерхольд и не стоит внимания, но ведь судьба дала же ему искупление — он сам был замучен.

Летом 1930-го года, в Берлине, я имел разговор с Мейерхольдом. Я старался передать ему мои чувства, скорее предчувствия, о его страшном конце, если он вернется в Советский Союз. Он слушал молча, спокойно и грустно и ответил мне так (точных слов я не

помню): с гимназических лет в душе моей я носил Революцию и всегда в крайних, максималистских ее формах. Я знаю, вы правы — мой конец будет таким, как вы говорите. Но в Советский Союз я вернусь. — На вопрос мой — зачем? он ответил: из честности. Не могу вам сказать, почему, но тогда же мне в душу запала не честность его, но образ большевизанствующего юноши гимназиста. Я почувствовал: что-то не так. Что? не знал. И вот, уже после отъезда Мейерхольда, мне представилась такая картина. Мейерхольд, несомненно, родился с душой революционера-новатора. Подлинная его Революция должна была проявиться много позднее, в зрелом возрасте, в области духа, в искусстве. Но задолго еще до первого появления революционера-художника, бунтарь-гимназист, увлеченный «прогрессивными» идеями конца века, влияниями товарищей-социалистов, всей тогдашней атмосферой всероссийской игры в нигилизм — стал нетерпеливо искать революцию в своем окружении, в повседневной жизни, где он мог бы применить свои силы немедленно! Ждать он не мог, в нем что-то спешило. Спешил его гений, его неукротимая воля к новаторству, к творчеству. «Революцию» гимназист понял по-своему. Ни здравого смысла, ни способности самокритики, ни, тем более, предвидения цели будущего Мейерхольда — гимназист еще не имел и, не будучи в состоянии заглянуть в область духа, нашел «революцию» ниже, много, много ниже! Он нашел ее там, где она проявляет себя, как сила разрушающая (не созидающая), но удовлетворяющая волю. И мятежный гимназист — тот самый, который в будущем положит в карман партийный билет и возведет себя в ранг вождя «Театрального Октября» — этот гимназист-нигилист, одержимый духами противоречия и разрушения — решил всю дальнейшую судьбу Мейерхольда. Он приговорил его к неразре-



Портрет Вс. Э. Мейерхольда, работы А. Я. Головина



11 IX 1953

Дорогой Юрий Борисович

Наконец получил снимок с моего рисунка, прилично. Апрель Вы за работой, м.б. моя зрительная память вам поможет.

О судьбе моего Иверня еще нет решения, но рукопись мне не вернули, верю и надеюсь

Верю, что и у Вас все наладится

Алексей Ремизов

Автограф А. Ремизова

шимым конфликтам, как с самим собой, так и с обществом, вплоть до мучительной смерти.

Но теперь для меня возник новый вопрос: почему же позднее созревший человек и художник не исправил роковой ошибки гимназиста? Почему он вернулся в Советскую Россию? и почему, вернувшись, не вышел из партии? Из честности? По отношению к кому? К гимназисту? Этому я не мог поверить — Мейерхольд-художник был слишком талантлив и умен для этого. В чем же причина? И мне показалось, что причин этих — две. Мейерхольд знал театральную Европу того времени. Ему было ясно, что творить так, как хотел он, как повелевал ему его гений, — он не мог нигде, кроме России. Вторая причина, — уже чисто человеческая, личная, — его отношение к Зинаиде Райх. Он любил страстно и преданно свою красавицу жену. Ее же преданность советской власти, казалось мне, была более глубокой и даже более искренней, нежели ее чувства к собственному мужу. Все мои разговоры с Мейерхольдом в Берлине, в 1930-ом году, происходили в присутствии Райх. Попытки мои уговорить Мейерхольда остаться в Европе вызывали горячий протест с ее стороны. Когда же я нарисовал перед ним картину возможной его гибели, — она назвала меня предателем и, со свойственной ей внутренней силой, или лучше скажу — фанатизмом — стала влиять на Мейерхольда. С ним мы расстались друзьями, с нею — врагами.

И, наконец, в неотвязчивых мыслях о Мейерхольде-партийце я хотел знать: счастлив ли он? И как будто нашел утешение в речах Мейерхольда, защищавших искусство от... партийцев*). Чем были эти речи? Криком, отчаянным, безнадежным криком! (Ему ли было не знать, что один в поле — не воин!). В этих речах, хотя бы «спокойно» и «бесстрашно» произно-

---

*) См. Ю. Б. Елагин «Укрощение искусств».

симых, — уже звучал голос обреченного, голос мученика. Я сам слышал несколько таких речей его на заседаниях Наркомпроса.

Утешением были для меня и некоторые его «выступления» перед началом новых постановок его театра. Помню, например, одно из них, особенно отвечавшей партийной «идеологии». Занавес отменен. Голые, грязные кирпичные стены сцены. Вместо декораций, не то какие-то гимнастические сооружения, не то — орудия пытки. Все костлявые, все, как скелеты, разбросанные там и сям по пустой сцене. Слева, к рампе выходит фигура, в лихо заломленной, хотя и насаженной глубоко на уши, красноармейской фуражке. Походка размашистая, «независимая». Воротник длинной до-полу шинели — поднят. Шинель застегнута на пуговицы неверно, отчего фигура кажется косой, стоящей на одной ноге. Из-под фуражки выбивается, почти уже седой, клок курчавых волос. От лица остается один только длинный, горбатый нос. Руки в карманах. Не то с презрением, не то свысока, фигура, не спеша, осматривает публику. Глаз не видно — рампа не освещает их. Фигура молчит. Непонятно, началось ли уже представление, или это только пролог? Надо ли смеяться над этим шутом, или... лучше подождать? Почему-то становится мучительно неловко и начинаешь вглядываться в фигуру. И вдруг: Боже ты мой, да ведь это же сам Всеволод Эмильевич! Дорогой вы мой! Почему же вы вырядились таким... дураком? Кого же вы изображаете, кого, со свойственной вам чертовщинкой, так жестоко высмеиваете? Ну, скажите же хоть слово, не молчите, вы же знаете, что по «сценическому времени» вы стоите перед нами уже 10-15 минут... И вот, наконец, фигура начинает выкрикивать слова, вбивать молотком в наши головы короткие фразы, нет-нет ударяя кулаком по воздуху... Теперь ясно: это — п а р т и е ц, это — а к т и в и с т, это — квинтэссенция всего того, с

чем сражается Мейерхольд в своих речах, в своих отчаянных криках! Блестящая, чисто Мейерхольдовская карикатура! Вот тебе и партиец, вот тебе и большевизанствующий гимназист!

Так вот, читатель и автор, я рассказал вам о том, как душа моя боролась с соблазном приговорить, осудить художника и человека вместе с партийцем. По своему я освободился от этого соблазна, но мнения своего я не навязываю никому. В этом смысле совесть моя чиста. Пусть читатель «Темного гения» судит сам. Ю. Б. Елагин дает достаточно материала для этого.

Из книги Ю. Б. Елагина мы узнаем, в каком смысле он назвал своего героя «темным» гением. Не предвосхищая ничего, хочется и мне сказать несколько слов на ту же тему.

Не потому ли Мейерхольд в своем творчестве был «одержим» темным гением, что он, как и всякий большой, настоящий художник родился с одной основной, руководящей «идеей» и всю свою жизнь выражал именно эту идею в разных формах и все снова с различных сторон освещал ее. Талант, гений всюду видит идею, от рождения ему данную и если он не мыслитель, но художник, каким был Мейерхольд, — он видит ее не иначе, как в образах. Образы Мейерхольда темные, страшные, все похожие на кошмар. Мейерхольд «видел» чертей. Где он видел их? В под-под-сознании души человека. Хлестакова в черных очках, обезумевшего от собственной лжи, потерявшего чувство времени (как будто бы он будет лгать вечно — вспомните медленный темп монолога!) Хлестакова, потерявшего образ человеческий (одна нога поднята в воздух — выше головы), Хлестакова, распространяющего мрак (затемненная сцена), гоголевские «рожи» и «кувшинные рыла», зачарованные

л о ж ь ю, вытарчивающие из мрака, подавленные авторитетом «чиновника из Петербурга»,... все это он видел в каждом из нас и в себе самом. Видел с п л е т н и к о в - ш е п т у н о в за длинным, длинным столом, которому нет конца и не будет, пока не погибнет человек — жертва шопота (Чацкий). Мейерхольд слышал выстрелы, злые, опасные, там, где в повседневности, на поверхности — душа человека улыбается вежливо, или, как будто, невинно мечтает о чем-то. Видел он и офицеришку, бледного, ничтожного, захудалого в голубом, светлом мундирчике; офицеришка бродит по сцене молча, без смысла, без цели, пустой... и вокруг него пустота — его не видит никто из участников пьесы. Что же, значит, офицеришка — п у с т о е м е с т о в спектакле? Да, конечно, но не в спектакле, а в человеке. «Идея» п у с т о т ы и б е с ц е л ь н о с т и ж и з н и, во-ображенная, уплотненная Мейерхольдом до степени кошмарной реальности. Видел он и душу грешника, видел, как она умирает, каменеет и тогда на сцене появлялись фигуры героев, из папье-маше, во весь рост. Ходит грешник по земле, как и все мы, а внутри — носит т р у п, окостенелый, холодный. Мейерхольд не выдумывал (кроме, разве, тех случаев, когда считал нужным отвесить поклон в сторону правящей партии). Он извлекал свои образы из той же темной области души человека, из которой пытается извлечь их и тот, кто практикует психоанализ. Но психиатр, прежде чем показать пациенту извлеченного чорта — украшает его, подчищает, дает ему приличное, научно звучащее имя и пациент, довольный, а иногда и гордый, несет засахаренного чорта домой и... поправляется. Прием Мейерхольда другой. Его черти пугают, «пациенты» бегут, проклинают непрошенного психиатра, чертей не признают за своих и «вешают их на шею» колдуна-Мейерхольда. А Мейерхольд, как художник, исполняет свою миссию, с которой родился, вовсе не зная о ней. Как назвать эту

миссию? Так, пожалуй: вооружить человека в борьбе против зла. Сделать врага видимым, выгнать его из засады! Враг слабеет, когда он раскрыт, обнаружен, когда с ним можно сразиться, как в сказках народных — «в чистом поле»! Вот эту услугу, бессознательно, и хотел оказать нам Мейерхольд. Кое-кто принял вызов сознательно, кое-кто — бессознательно, большинство же — бежало, оставив чорта с поджатым хвостом, одного в чистом поле!

«Темный гений» — это творческая биография Мейерхольда. Автора интересуют, главным образом, те события и факты жизни Мейерхольда, которые влияли на его творчество. И тут интересно отметить, что Елагин, не идеализируя своего героя, не стараясь утаить его отрицательных сторон, все же, так изобразил нам своего «темного» гения, что мы чувствуем ясно: тень «светлого» гения все время витает над ним! Это и есть: «ясно-видящее» сердце Елагина.

Много важного и интересного сообщил нам автор о влиянии Мейерхольда на постановки Вахтангова, последний период творчества которого был рожден десятилетиями экспериментальной работы Мейерхольда. Начиная с 7-ой главы, Вахтангов всё время как бы невидимо присутствует в книге. Вахтангов и сам признавал свою художественную зависимость от Мейерхольда. Всегда было волнительно и трогательно видеть взаимные уважение и любовь этих двух смелых мастеров. В последний год своей жизни Вахтангов говорил, что новые театральные идеи приходят к нему сами собой, без всяких усилий с его стороны: «я беру их с такой же легкостью, вот, как эту книгу с полки!» Он понимал, что быстрое развитие его режиссерского таланта в значительной степени зависело от того, что Мейерхольд шел впереди него, «уча» и вдох-

новляя его. И хотя гений Вахтангова никак нельзя было назвать «темным», а может быть, как раз в силу этого, — оба художника сцены дополняли друг друга.

И еще в одном отношении оба они разделяли судьбу воистину больших художников. Один мудрый человек сказал: три условия, три принципа необходимы для духовного развития: большие цели, большие препятствия, и большие примеры. Первый из этих принципов был свойствен обоим художникам; второй выпал на долю Мейерхольда. Но Вахтангов не был холодным, безучастным наблюдателем борьбы Мейерхольда с внешними и внутренними препятствиями, он со-страдал с Мейерхольдом. Третий принцип был счастливым уделом Вахтангова. Но я не сомневаюсь, что и Вахтангов вдохновлял Мейерхольда своими «примерами», своими блестящими постановками.

М. Чехов.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

«Мейерхольд дал корни театрам будущего, — будущее и воздаст ему.»

Е. Б. Вахтангов, «Дневник», 26 марта 1921 г.

Тот, кто захотел бы определить значение Мейерхольда в истории русского театра на основании одной лишь современной критической прессы о творчестве этого режиссера, очень скоро оказался бы в тупике крайних противоречий.

Кто был Мейерхольд? Шарлатан или гений? Любитель дешевых сенсаций, сомнительных экспериментов или великий строитель нового театра? Развязный выскочка или вдохновенный и тонкий художник?

Сотни статей были написаны о Мейерхольде за 33 года его режиссерской деятельности — от 22 сентября 1902 года, когда открыл он свой первый сезон в Херсоне постановкой чеховских «Трех сестер», и до последнего его спектакля увидевшего свет — второй редакции «Горя уму», выпущенной в ноябре 1935 года. Но в статьях этих напрасно стали бы мы искать объективных суждений, спокойных выводов, всестороннего и беспристрастного анализа. За ничтожным исключением, все эти статьи написаны в страстном, полемическом, нетерпимом тоне. Некоторые авторы этих статей беспредельно возмущаются Мейерхольдом и яростно нападают на него. Другие, с неменьшей яростью, защищают его от нападок, восторгаются им

в самых неумеренных выражениях, превозносят до небес его гений...

Не было никогда в истории русского искусства другого художника, мнения о котором были бы столь полярно-противоположны, столь противоречивы и столь эмоциональны, как мнения о Мейерхольде.

Великий русский актер В. Н. Давыдов называл его «садистом», «бешеным кенгуру, убежавшим из зоологического сада». Актер Александринского театра Аполлонский считал его «выскочкой» и «подобием Распутина», известный критик Кугель сравнивал его с чудовищем, питающимся человеческой кровью.

Вахтангов считал его гениальным режиссером, каждая постановка которого могла бы создавать целое направление. Гордон Крэг в следующих словах описал свое отношение к Мейерхольду и к его театру: «Я был бы рад, если бы меня приковали к моему стулу на несколько недель, чтобы я мог наблюдать мейерхольдовские репетиции и спектакли: и тогда, только тогда, не отрываемый посещениями других театров, я был бы в состоянии изучить и понять этот исключительный театральный гений». (The London Mercury, лето 1935 г.).

Лишь немногие из постановок Мейерхольда вызывали единодушные отрицательные или положительные оценки. Суждения о большинстве из них были столь же противоречивы, как и суждения об их создателе. В. И. Немирович-Данченко, посмотрев «Великодушный рогоносец», воскликнул: «Прекрасно! Приемлю!». А Луначарский считал этот спектакль «дешевым искусством для пошляков», «порнографией», «издевательством», «гнусно подчеркнутым театром».

Совершенно противополжные оценки Мейерхольда и его деятельности можно обнаружить даже у одних и тех же лиц. Н. Н. Евреинов в своей «Истории русского театра» говорит, что «...Мейерхольд сыграл роковую роль в истории русского театра начала ве-

ка», называет его «неудачным новатором». А в статье «Нас было четверо» («Возрождение №— 22-24) тот же Евреинов признает его первым среди русских режиссеров новаторов, «обогативших сценическое искусство XX века».

Театральный критик «Садко» (Херсонский) в хвалебной рецензии об одном из спектаклей Мейерхольда (в «Известиях», 5 мая 1922 года) восклицал: «Честь и слава ему (Мейерхольду)», а 2 декабря того же 1922 года, в той же самой газете, резко-отрицательно оценивая другой мейерхольдовский спектакль, писал: «...что Мейерхольд ничего другого дать не может, в этом мы никогда не сомневались...»

Есть много причин для столь противоречивых оценок Мейерхольда как художника.

Причины субъективные лежат в особенностях его творческой индивидуальности.

Причины объективные связаны с отношением общества к современному искусству вообще.

Не из изучения критических материалов, а из объективного анализа всего современного западного искусства в целом, во всех его формах, выводится непреложное заключение об исключительной, поистине гигантской значительности Мейерхольда — художника в истории театра нашего времени.

От актеров старшего поколения московского театра имени Вахтангова часто можно было слышать слова, в неискушенной, лаконической форме, но с большой тонкостью определявшие творческую сущность Вахтангова и Мейерхольда: «...Евгений Багратионович*) был светлым гением нового русского театра, а Мейерхольд был его темным гением».

Гармоническое, радостное творчество Вахтангова — этого Моцарта в искусстве драматического театра — было рождено идеями Мейерхольда в гораздо большей степени, нежели школой Художественного

*) Вахтангов.

Театра и системой Станиславского. И, тем не менее, действительно, природа искусства Вахтангова и Мейерхольда столь же различна, как различны ночь и день.

Гению Мейерхольда были органически свойственны некоторые черты, придававшие его творчеству особенный, очень определенный колорит, интуитивно воспринимавшийся всеми любящими и чувствующими искусство, как нечто сумрачное, темное...

Прежде всего, это ощущение возникало оттого, что часто в его работах элементы негативные превалировали над элементами положительными, утверждающими... В его искусстве господствовали мотивы разрушения старых форм, уничтожения традиций, презрение к ним, иногда доходившее до настоящего издевательства, саркастическая насмешка над всем установившимся и привычным.

Во все периоды его режиссерской деятельности с большой художественной силой проявлялись в его творчестве органические черты его душевного склада — его окрашенный в мрачные тона пессимизм в соединении с вызывающей, угловатой заносчивостью.

И наконец, была в нем еще одна особенность, вызывавшая у многих из соприкасавшихся с его искусством чувства беспокойства, раздражения, подсознательного протеста. Он был слишком динамичен. Он не искал той законченности, того покоя в искусстве, которые вызывают всегда ощущение эстетического удовлетворения у широкой публики. Он всегда обманывал надежды, показывая в своей очередной постановке совсем не то, что от него ожидали. Он принадлежал к тому типу художников — экспериментаторов, которые творят, не задумываясь ни на минуту о том, как примут их создания современники. Он безжалостно разрушал им же самим достигнутое и имевшее успех — разрушал для нового, неведомого и рискованного. Он шел, как одержимый, вперед, к искусст-

ву будущего, ведомый лишь своей интуицией художника, шел часто вслепую, за своей сказочной «Синей птицей», за неведомым прекрасным видением, все отдалявшимся и отдалявшимся от него в смутных и грозных далях истории нашего столетия...

Оттого лишь негативное в его творчестве было облечено в законченные, четкие формы. Все позитивное же носило характер зыбкий и призрачный, то была его затаенная мечта, его «Прекрасная дама», не всегда понятная и доступная для его зрителей.

Лишь сейчас, через столько лет после его исчезновения, когда уже давным-давно исчезли его постановки, когда забылось или забывается всё, что сделал он за свой долгий и извилистый творческий путь, — лишь теперь можно увидеть черты его художественного идеала.

Вахтангов сказал: «Все театры ближайшего будущего будут построены и основаны так, как давно предчувствовал Мейерхольд».

Но слова эти верны не только в отношении театра. Все искусство нашего времени оказалось таким, каким видел его в своих мечтах Мейерхольд. Его эстетический идеал, его «Синяя птица» — квинтэссенция художественного стиля середины 20-го века, в его наиболее космополитических формах. Это стройный и строгий небоскреб из стекла и бетона, грандиозный стадион, залитый солнцем, на котором десятки тысяч зрителей смотрят состязания спортивных команд, это огромный и воздушный висячий мост, образующий совершенную гармонию с лентой широкой реки, через которую он переброшен. Это симфония Шостаковича или Хиндемита, исполняемая великолепным современным оркестром в прекрасном новом концертном зале, где мягкий свет освещает сталь и пластику удобных кресел, расположенных амфитеатром. Это стремительное и блестящее искусство кино. Это хороший джаз и холодное феерическое представление

большого мюзик-холла. Это видение смелой девушки, мчащейся на открытом автомобиле со скоростью 100 километров в час по бесконечной бетонной автостраде...

Книга Мейерхольда «Реконструкция театра», вышедшая в 1930 году — когда разруха, нищета и убожество советской жизни достигли, казалось, своего нового предела — эта книга пронизана мечтами о прекрасном западном духе и стиле нашего времени. Мейерхольдовский идеал театра будущего, описанный им в «Реконструкции театра», во всех деталях совпадает с формами современных, грандиозных, полуспортивных ревю, таких, например, как Icecapades. Огромные залы с десятками тысяч зрителей, музыка, сложнейшие комбинации световых эффектов, радио, кино и, наконец, актеры, игра которых ведется в приемах «...то драматического, то оперного актера, то танцовщика, то эквилибриста, то гимнаста, то клоуна...»

Скажут — но ведь ревю это еще не искусство. Это всего лишь занимательное, нарядное и пустое зрелище, призванное развлекать непритязательные массы современных усталых и занятых обывателей. Это верно. Возможно, никогда еще ревю, мюзик-холл и icecapades не поднимались до высот подлинного искусства (хотя, например, в лучших из холливудских музыкальных кино-комедиях иногда достигались великолепные художественные результаты и тогда, неожиданно ясно, проступали в этих ультрасовременных американских созданиях образы заветных мейерхольдовских видений, а в технике их актеров узнавалась манера искусства ортодоксальных мастеров мейерхольдовской школы) — но не потому, что художественные возможности этих зрелищ ограничены, а потому, что не явился еще большой художник, захотевший бы эти возможности использовать для создания произведений подлинного искусства.

Мейерхольд был таким художником. Всю жизнь бился он, порой доходя до отчаяния, в коробках — сценах старых театров, со старомодными, тучными и неловкими актерами— мастерами на психологические переживания — всю жизнь мечтал и тосковал о неограниченных технических театральных средствах — и никогда не имел их.

Мейерхольд и современные западные массовые зрелища — это как две половинки — как двое влюбленных, всю жизнь мечтавших друг о друге и так и не встретившихся никогда.

Но пути творчества таинственны и неуловимы. Кто знает: может быть, поэтому и создавалось так много прекрасных моментов современного искусства в московском театре Мейерхольда, потому что стиль века жил лишь в мечтах художника и не существовал в окружавшей повседневной жизни. Доступное — перестает манить. Мечта, превращенная в действительность, перестает быть мечтой. Искусство же рождается из мечты. Как в музыке, пламенными, чувственными страстями насыщено творчество Чайковского и Брамса — художников, для которых женский образ всю жизнь оставался лишь отвлеченной мечтой, так и современный стиль конструкции нашел одно из совершеннейших своих выражений в творчестве Мейерхольда, потому — что не существовал никогда и не существует в советской действительности.

К Мейерхольду не могли и не могут относиться положительно все те, кто не любит или не понимает искусства нашего века. Мейерхольд в театре — это то же, что Пикассо, Матис и Ривера в живописи, Стравинский и Прокофьев в музыке, Эйзенштейн, Ренэ Клер, Уолт Дисни и Казан в кино, Ле-Корбюзье и Уайт в архитектуре.

Искусство этих художников органически рождено жестоким, судорожным, механическим духом нашего столетия. Мы можем ненавидеть наш век — у него есть много данных для этого — и мы можем ненавидеть стиль, выражающий дух нашего века — это дело вкуса, воспитания и душевного склада. Но пройти мимо этого стиля, уничтожить, зачеркнуть или изменить его — никому не дано.

Большие художники могут давать стилю прекрасное выражение в своем искусстве. Они также могут трансформировать стиль и придавать ему черты своей собственной индивидуальности. Но уничтожить стиль они не могут, как не могут и создать его. Стиль создает эпоха и пути этого создания непостижимы и недоступны нашему разуму.

И никогда еще не бывало в истории искусств, чтобы, даже самому блестящему из мастеров удавалось создать подлинно великое произведение в формах стиля, не соответствующего духу его времени. Даже самое совершенное по техническим своим качествам творчество в формах стиля, не соотвествующего духу времени, всегда будет эклектикой — всегда будет вторым сортом и никогда не первым. Вопрос наших личных вкусов не играет тут никакой роли. Мы можем любить стиль рококо 18-го столетия и мы можем ненавидеть реализм 19-го века или наоборот. Или же мы можем все стили прошлых эпох предпочитать стилю нашего собственного времени, но от последнего мы не можем никуда уйти, как не можем уйти из эпохи, в которой волей судьбы нам суждено прожить нашу жизнь.

Реализм не является стилем нашего времени. Нравится ли нам это или нет, но это факт, не могущий быть измененным волей человека.

Ни одно подлинно большое произведение искусства нашего столетия не было создано в формах реализма, да и не могло быть создано, как не может никогда быть повернуто вспять колесо истории. И это

относится в равной мере к музыке, живописи, театру, архитектуре или скульптуре.

Даже потенциально гениальные художники XX века, но слишком прочно связанные с духом прошедшего, сейчас развенчиваются как эпигоны. В музыке блестящим примером этого служит творчество Глазунова.

Сколько бы ни трудились теперь живописцы над созданием полотен в реалистическом стиле, усилия их никогда не увенчаются успехом. Неминуема печать провинциализма на их произведениях. И всегда какой-нибудь Матисс или Дали, несколькими небрежными мазками, легко возьмет верх над современными подражателями Рембрандта, Энгра, Коро или Сурикова. Сколько бы ни строили современные архитекторы зданий с фронтонами и колоннами, но никогда даже близко не подойдут они к холодному и величественному совершенству петербургских дворцов, к великолепию Версаля, к гармоническому изяществу площади Св. Марка в Венеции, потому — что уже давно канули в Лету исторические эпохи, породившие те прекрасные создания строительного гения, и не дано никому повторить исчезнувшее навсегда. И потому так легко одержит эстетическую победу строитель стального небоскреба над современными последователями Палладио и Захарова, а новый гигантский висячий мост над еще одной копией «моста вздохов».

Мейерхольд так же, как и его гениальный последователь Е. Б. Вахтангов, был великим художником в искусстве театра нашего времени.

Печально то, что факт этот бесспорный для всех видных представителей сценического искусства Запада, остается неизвестным или умышленно игнорируется многими представителями русской интеллигенции за рубежом. Одним из самых тяжелых последствий великой трагедии России является затемнение эстетического критерия у большинства воспитанных в духе

и традициях русской культуры. Политика вторгнулась в эстетику и произвела тяжелые, трудно поправимые разрушения. Политические страсти, ненависть, жажда возмездия разделили нас на враждебные лагери, окруженные колючей проволокой жестокой нетерпимости, ощетинившиеся штыками и пулеметами непримиримых идеологических противоречий.

Потому суждения наши о больших мастерах современного русского искусства почти всегда пристрастны и тенденциозны. Не только содержание творчества или части творчества того или иного художника, но даже подданство последнего, часто оказывает решающее влияние на эстетическую оценку его достижений.

И нельзя не признать, что Запад значительно лучше знает, и гораздо объективнее оценивает новое русское искусство, нежели многие из нас.

Арест и исчезновение Мейерхольда — во многих отношениях исключительный случай в истории большевистского террора. Прежде всего потому, что Мейерхольд до сегодняшнего дня был единственным большим русским режиссером, физически уничтоженным советской властью.

Нет никаких сомнений в том, что к началу ежовщины его «дело» в архивах Лубянки было несравненно более обширным, нежели дела сотен тысяч советских граждан, «ликвидированных» в те черные времена, и содержало не только вымышленные доносы усердных сексотов, но и фактический «материал», порочащий его с точки зрения Сталина. Одной сотой такого материала было бы достаточно, чтобы погубить любого видного человека в Советском союзе: инженера или генерала, партийного работника или чекиста. Но даже в угаре ежовского кошмара этого ма-

териала оказалось недостаточно для ареста Мейерхольда, и он благополучно пережил ежовщину. Театральному режиссеру с мировым именем Сталин готов был «все простить и все забыть».

Лишь открытое, бесстрашное выступление его против политики «социалистического реализма» в советском театре, заставило рассудительного и осторожного Берию в июне 1939 года отдать приказ об аресте непокорного режиссера. Создавалась угроза, что Мейерхольд своим огромным авторитетом в театральных кругах, сможет, если не сорвать, то сильно затормозить спуск всего советского театра на рельсы «соцреализма».

Неукротимый дух Мейерхольда представил серьезную опасность для сталинской политики в области искусств. Все попытки сломить этот дух оказывались тщетными. То был столь редкий в большевистской практике случай неудачного «ментисида» — духовного порабощения.

Теперь — через 15 лет после описываемых событий особенно ясно, почему кремлевская клика так медлила с арестом Мейерхольда. Более того, сейчас этот арест предстает как несомненная тактическая ошибка большевиков.

Удельный вес исторической значительности человека трудно, а иногда и невозможно бывает определить его современникам. Неожиданно быстро забываются люди еще вчера, находившиеся на вершине известности и славы. Давно забыты многие из «ликвидированных» Лубянкой, стоявшие безгранично выше на советской социальной лестнице, нежели Мейерхольд: члены политбюро и маршалы, высокие комиссары и послы, марксистские философы и чекисты с четырьмя ромбами. Заклейменные бранными кличками, униженные своими вчерашними товарищами, лежат они с пулей в затылке в общих могилах безымянных подмосковных кладбищ или в мерзлой земле Ворку-

ты и Колымы и имена их стерлись уже из народной памяти, потому что всё, что сделали эти, некогда известные люди за свою жизнь, оказалось лишенным всякой постоянной ценности, и давно исчезло вместе с самими людьми, испарилось, как дым, не оставив за собой никаких следов.

Но сделанное большим художником не может исчезнуть так легко, даже если оно создавалось в формах самого непрочного и временного из искусства — искусства театра и потому Советская власть испытывает теперь многочисленные трудности в случаях с творческим наследством Мейерхольда, постоянно попадая из одного щекотливого положения в другое.

Как это всегда делается в подобных случаях, сейчас же после ареста Мейерхольда Лубянка попыталась разрушить всё, что было связано с ним и с его творчеством, уничтожить память о нем, стереть с лица земли его имя. Изъяты были из библиотек все книги о нем, все журналы со статьями об его деятельности. Вырезаны были из трудов по истории русского театра страницы, на которых упоминалось его имя. Переиздана была «Моя жизнь в искусстве» Станиславского с цензорскими купюрами на стр. 407-408 — теперь, после смерти автора, это было сделать совсем легко. Из обширной литературы о Чехове убрали тщательно всё, что было связано с Мейерхольдом...

И все-таки не увенчались успехом эти старания уничтожить память о великом режиссере, потому что слишком сильны, слишком органичны были связи Мейерхольда со всем современным периодом русского искусства.

До сих пор московский театральный мир дышит воспоминаниями о Мейерхольде. Ликвидирован его театр на ул. Горького, построен концертный зал на Садовой Триумфальной на месте старого ТИМ'а, но все еще существует основанный Мейерхольдом Театр

Революции на ул. Герцена (бывш. Никитской), после войны переименованный в «Московский театр драмы».

Мейерхольдовский ученик Н. П. Охлопков — сейчас один из ведущих режиссеров в советском театре. Многие из бывших мейерхольдовских актеров занимают первое положение на Московских сценах: Ильинский, Бабанова, Свердлин, Штраух, Орлов... В начале 1954 года театральная Москва торжественно отмечала пятидесятилетие директора Малого театра народного артиста СССР Царева. Газеты и журналы напечатали пространные биографические статьи о маститом новорожденном, умолчав лишь об одной мелочи, о том, что народный артист был воспитан Мейерхольдом и всю первую половину своей деятельности провел на сцене театра Мейерхольда.

Советские литераторы и редакторы проявляют чудеса ловкости, публикуя книги о спектаклях Мейерхольда без упоминания его имени. В сущности, сейчас, в наши дни, с благословения руководителей советского искусства, бесстыдно крадут творческое наследство замученного в концлагере Мейерхольда, представляют его постановки, как славные достижения русских театров под руководством неведомых безымянных режиссеров.

В 1946 году, в Москве вышла книга «Маскарад» Лермонтова в эскизах Головина, под редакцией академика Е. Е. Лансере. В этой книге о мейерхольдовском спектакле нет и намека на Мейерхольда.

В 1952 году была издана книга Б. Ростоцкого «Театр Маяковского». Эта книга о пьесах Маяковского, написанных для театра Мейерхольда и Мейерхольдом поставленных. В ней много фотографий мейерхольдовских актеров в ролях персонажей «Клопа» и «Бани», много снимков с мейерхольдовских мизансцен. Но напрасно будем мы искать в книге Ростоцкого упоминая о Мейерхольде. Его там нет.

Особенные затруднения пришлось испытать большевистским властям после ареста Мейерхольда заграницей.

Привычный метод уничтожения печатных материалов, конечно, не мог быть успешно осуществлен на территории иностранных государств, хотя попытки выкрадывания литературы о Мейерхольде из крупных Западных библиотек и были сделаны.

Но что было делать с многочисленными почитателями и друзьями Мейерхольда среди художественной интеллигенции Западных стран? Трудно, если не невозможно было, даже самым восторженным попутчикам представить знаменитого театрального режиссера шпионом, вредителем и фашистским заговорщиком.

Выход из этого деликатного положения, который нашли на Лубянке, являлся беспримерным в летописи большевистской наглости и большевистских провокаций.

Для Западного мира решили представить уничтоженного Мейерхольда благополучно здравствующим в Москве и мирно доживающим свои дни под крылышком доброй, заботливой советской власти. Советским информационным агентством заграницей даны были инструкции, на вопросы о Мейерхольде давать подробные сведения о его жизни и работе. В книге Alexander Kaun'a "Soviet Poets and Poetry", изданной в Калифорнии в 1943 году, на странице 96 можно найти замечательное, в своем роде, сообщение о том, как Мейерхольд выступил на режиссерской конференции в 1939 году и в благонамеренной речи (выдержки из которой приводятся) признал все свои ошибки, в результате чего был, конечно, прощен гуманным правительством, предоставившим ему возможность вновь работать на театральном поприще.

В середине 40-х годов, в специальных американских журналах было помещено несколько статей о работе Мейерхольда в Москве — то были доброжела-

тельные или восторженные сочинения, посвященные описанию деятельности якобы живого и здравствующего артиста и ничего общего не имевшие с некрологами.

И долго еще, после своего действительного исчезновения в бескрайних пространствах сибирских концлагерей, для своих западных поклонников Мейерхольд продолжал благополучно жить на свободе, как некий странный призрак, как то фантасмагорическое лицо у Гоголя, которое «как лживый обман унеслось вместе с тройкой...».

ГЛАВА ВТОРАЯ

28 января (по старому стилю) 1874 года в Пензе, в семье Эмилия Федоровича Мейергольда, родился восьмой ребенок — сын. Крещен он был по лютеранскому обряду и получил имена: Карл — Теодор — Казимир. Это и был герой настоящей книги.

Отец его — Эмилий Федорович — происходил из рода немецких евреев, перешедших в лютеранство. В молодых годах переселился он в Россию и женился на девушке из бедной семьи прибалтийских немцев — Альвине Даниловне, урожденной Неезе. Обосновавшись в Пензе, Эмилий Федорович — человек энергичный и предприимчивый — начал винокуренное дело, вскоре развернувшееся в большой водочный завод. С годами дело шло и расширялось и в восьмидесятых годах Мейргольдов можно было причислить к одной из самых состоятельных пензенских семей. Им принадлежали завод и три дома в самом городе (на Лекарской и Московской улицах и на Базарной площади), и большое имение со вторым винокуренным заводом в деревне Ухтомка под Пензой.

Но создав себе в России прочную благополучную жизнь, сам Эмилий Федорович русским так и не стал,

сохранив до конца дней своих верную любовь к своей родине Германии. На письменном столе его неизменно стоял портрет Бисмарка в серебряной рамке с личным автографом железного канцлера, на стенах гостиных и парадной залы висели немецкие гравюры и олеографии. Русское подданство Эмилий Федорович принять не захотел, старших любимых своих сыновей посылал учиться в Германию и в Ригу, а дома у себя в кругу семьи и близких друзей, частенько поругивал Россию, русские порядки и русский быт. Был он человек сильного характера, живого, увлекающегося темперамента, обладал недюжинными коммерческими способностями. Деловая известность его фирмы вскоре вышла за пределы Пензенской губернии. Хорошая водка, которую вырабатывали два его завода, получила широкое распространение у потребителей и так и называлась в просторечьи «мейергольдовка», а про загулявших пензяков, бывало, говорили: «ну и намейергольдились!»

Эмилий Федорович любил и умел жить широко, любил общество, остроумную беседу, крупную карточную игру. Отличный гастроном и гурман, тонкий ценитель вин и дамский ухажер, он был настоящим «барином», хлебосольным и гостеприимным, хотя и не русским по своему духу и укладу. Частые вечера, званые обеды, иногда балы, на Рождество маскарады, привлекали в дом Мейергольдов многочисленных гостей из самых «высших» кругов пензенского общества, во главе с губернатором и предводителем дворянства.

Для своих гостей Эмилий Федорович был всегда хозяином радушным и внимательным, но никак нельзя было бы назвать его внимательным отцом. Увлеченный своими светскими и торговыми делами, детям своим мало уделял он времени и не баловал их заботами. Особенно это относилось к младшим его сыновьям Карлу и Федору. Только незадолго до смерти

обратил он впервые внимание на их воспитание и пригласил к ним репетитора — молодого человека по фамилии Каверин. Случилось так, что этот репетитор оказался ярым «вольнодумцем» народнического толка и в дальнейшем, если и не превратил Карла в своего ортодоксального единомышленника, то оказался первым, развившим у него критическое отношение к окружающей действительности и непочтительность к авторитету старшего поколения.

Альвина Даниловна была во многом полной противоположностью своего супруга. Скромная — пожалуй даже робкая натура. Характер — добрый и сентиментальный. На редкость ровная и спокойная в обращении, как с посторонними, так и с мужем и со своими многочисленными детьми, она была любящей и заботливой матерью, всем сердцем преданной материнскому долгу. Воспитание детей лежало всецело на ней, и ему уделяла она большую часть своего времени и своих сил.

Карл, похожий внешне на отца, рос под исключительным влиянием матери. Можно было бы даже сказать, что с годами росло у него неприязненное чувство к отцу, особенно развившееся как реакция на пренебрежительное, часто грубое и даже жеестокое отношение последнего к матери.

В одной области влияние Альвины Даниловны на ее младшего сына было особенно сильно — в той области, которая и определила в будущем жизнь и судьбу Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Альвина Даниловна всей душой любила искусство. Это благодаря ей в доме Мейергольдов звучало всегда много музыки. Почти еженедельно устраивались музыкальные вечера с участием местных любителей, детям своим стремилась она дать музыкальное образование и приглашала к ним лучших, по пензенским масштабам, учителей музыки. Маленький Карл начал брать уроки рояля в раннем детстве и продолжал занятия (с пианистом

В. К. Коссовским) вплоть до последних классов гимназии. Одновременно учился он и игре на скрипке у административно-высланного поляка по фамилии Кандыба — неплохого скрипача и большого поклонника немецкой классической музыки. Несомненно, эти довольно серьезные музыкальные занятия, да и вся атмосфера любви к музыке, царившая в мейергольдовском доме по милости Альвины Даниловны и при благожелательном нейтралитете Эмилия Федоровича (видевшего в этом одно из проявлений его родной немецкой культуры) — все это оказало не малое влияние на развитие общей музыкальности, музыкальных вкуса и памяти будущего режиссера «Тристана» и «Пиковой дамы».

Следующим, после музыки, увлечением А. Д. Мейергольд был театр. В пензенском городском театре имела она всегда в своем распоряжении абонементную ложу и никогда не пропускала ни одного мало-мальски интересного спектакля. В раннем детстве, еще в догимназические годы, поднялся впервые перед глазами маленького Карла театральный занавес — поднялся и раскрыл волшебный мир, таинственный и привлекательный, заворoживший его навсегда, на всю жизнь. А впоследствии ставший для него дороже самой жизни... И какой радостью бывало, на вечерах в доме родителей, иногда встречать представителей этого блестящего, сказочного мира, видеть их вот тут, совсем рядом с собой, в знакомой гостиной, таких нарядных и элегантных, совсем «других», не похожих на «всех»... Слушать как с бокалом шампанского в холеной руке рассказывают они своими уверенными, хорошо-поставленными, «бархатными» голосами увлекательнейшие и интереснейшие истории о театре, о своих провинциальных триумфах, о всепобеждающем величии «настоящего» таланта и «настоящего» искусства. Многие видные актеры тогдашней провинциальной сцены бывали гостями в доме Мейергольдов,

оставляя след в памяти и воображении маленького Карла, но самым ярким и глубоким из этих детских впечатлений был образ превосходного актера В. П. Далматова. Его видел Карл на сцене и встречал в доме родителей. Наверное, знаменитый артист, кумир губернских театралов, не подозревал, что через много лет, ему, маститому актеру императорского Александринского театра, придется работать под руководством того самого молчаливого и застенчивого мальчика с внимательными, живыми глазами, которого встречал он когда-то в Пензе, в гостеприимном доме Мейергольдов*).

Следует сказать, что Пенза в те времена была городом в культурном отношении выделявшимся среди многих русских губернских городов. Причиной этому был целый ряд обстоятельств. Во-первых, Пенза находилась на великом сибирском пути и была значительным торговым центром, довольно благоустроенным по тем временам. Во-вторых — и это было более важно для культурных традиций города — вокруг Пензы издавна лежали многочисленные дворянские имения, многие из которых принадлежали семьям, вписавшим славные страницы в историю русской культуры. Пензенская губерния была родиной Загоскина и Лажечникова, Огарева и Виельгорского. В селе Тарханы этой же губернии похоронен Лермонтов. В Пензе учился и жил Белинский. Салтыков-Щедрин одно время был пензенским вице-губернатором. Уже в нашем столетии, кроме Мейерхольда, дала Пенза многих выдающихся представителей русской интеллигенции: в том числе театроведа, друга и биографа Мейерхольда — Н. Д. Волкова, режиссера Московского Художественного Театра Судакова, артиста Мозжухина, та-

*) В. П. Далматов играл Абрезкова в «Живом трупе» Л. Н. Толстого в постановке Мейерхольда и репетировал роль Неизвестного в лермонтовском «Маскараде». Последняя работа была прервана смертью Далматова.

лантливого писателя и публициста Романа Гуля, видного политического деятеля, одного из руководителей партии эсеров Н. Д. Авксентьева, поэта-имажиниста Анатолия Мариенгофа.

Наконец, в-третьих, Пенза, город хотя и не слишком отдаленный от центра, почему-то считался подходящим местом для административной ссылки. В ней всегда жили, в довольно большом числе, высланные поляки и народовольцы, а позднее и социал-демократы. Многие из них были людьми высокообразованными, при тогдашних мягких и гуманных порядках, имевшие полную возможность превносить свой, зачастую, ценный вклад в культурную жизнь города.

Осенью 1884 года Карл поступил во вторую пензенскую гимназию. Учился он, в общем, посредственно, за исключением литературы и, как это ни странно, математических наук. Сидел по два года в 3-м, 6-м и 8-м классах. Хотя от природы был он прилежным и серьезным мальчиком, но всегда находились причины, отвлекавшие его, особенно в старших классах, от успешного прохождения гимназического курса: тут было и всё возраставшее увлечение театром, и занятия музыкой и, наконец, «дань века» — развивавшийся под влиянием новых знакомств из социалистических кругов критический — вернее было бы сказать, скептический — подход ко всему окружающему и, в первую очередь, к гимназии, к ее программам и порядкам, и, конечно, к ее учителям.

В дневнике Карла за апрель 1891 года, который (также отдавая дань времени) вел он, начиная с 5-го класса, читаем следующую пространную характеристику гимназической жизни:

«30. Вторник... Опять наступило время гимназии, — гимназии, где можно встретить самый разно-

образный колорит всякой дребедени... Не преувеличиваю. Господи, если бы хоть раз кто-нибудь заглянул в самую глубину этого великолепного здания с надписью «Пензенская вторая гимназия», в здание, где развиваются умы молодого поколения и подготавливают на поприще государственной деятельности. Войдя в это здание, можно поразиться окружающим: все, начиная от полов, ковров, ручек дверей и кончая мундирами педагогов, блестит и невольно наводит на мысль, что вот здесь дисциплина, здесь закон. Но стоит только глубже забраться в эти дебри, сразу получишь одно разочарование... Да, я страшно желаю, чтобы хоть раз послушали их (учителей. Ю. Е.) на уроках и подумали, что за люди воспитывают нас и готовят из нас общественных деятелей. Тогда бы всякий согласился, что эти люди только отбивают охоту учиться...»

В этих искренних и взволнованных словах семнадцатилетнего юноши тенденциозность и преувеличение очевидны. Пензенская вторая гимназия, конечно, была не хуже большинства русских гимназий конца прошлого века, а это значило, что чисто учебная, академическая часть ее стояла, в общем, на высоком уровне, хорошо подготавливая молодежь как по точным, так и по гуманитарным наукам, особенно по родному языку. Но кто же прививал этот дух скепсиса молодому Карлу? Кто учил его анализировать? Критиковать начальство? Кто старался направить его «налево»?

Во-первых, это был уже упомянутый нами выше репетитор Каверин. Как раз в это время (1891 год) он особенно энергично взялся за общественное воспитание своего питомца в духе идей, которым сам верил. Лето 1891 года прожил он с Карлом в имении Мейергольдов в шалаше, куда переселились они из дома под предлогом жаркой погоды и где читали вслух нелегальную «социалистическую» литературу:

Писарева, «Исторические письма» Лаврова-Миртова и, конечно, «Что делать» Чернышевского. Но кроме Каверина было и еще одно лицо, влиявшее на юношу в «левом» духе. Это был некий доктор Тулов — хороший врач, но запойный пьяница и, в пьяном виде, дебошир и скандалист. Карл пишет о нем в своем дневнике:

«...Обычно доктор Тулов пробирался во флигель, где ютилась мужская молодежь. И здесь, при плотно закрытых дверях и окнах, он декламировал перед детворой Некрасова, пел под гитару, на которой играл виртуозно, революционные песни 70-х годов... Когда бывал навеселе, то грозил кулаками в сторону дома, где жил отец, и четко устанавливал разницу между сильными мира сего и бедняками».

И Каверин и Тулов оставили глубокий след в формировавшемся душевном мире Карла — от природы бывшего впечатлительным, нервным, легко-ранимым юношей. Но «левые» эти, по существу народнические, влияния, с самого начала, переломились в его психике как-то своеобразно односторонне, в негативном смысле, положив начало пессимистической линии в его характере, обостренному, преувеличенному восприятию темных, отрицательных сторон жизни. Именно эти сумрачные настроения, в соединении с упадочными веяниями конца века, такими сильными среди русской интеллигенции, привели его вскоре к серьезному душевному кризису, который пережил он в последних классах гимназии. В его дневнике за 17 апреля 1891 года читаем:

«...Какие-то страшные мысли от тоски, от скуки наполняют мой мозг. Хожу как угорелый, как будто что-то ищу. Не знаю что делать... Жизнь моя действительная, обставлена не тем, чем она должна быть обставлена, почему я и стараюсь, как можно дальше удалиться от этой гадкой, меня окружающей действительности. Разве та жизнь только прекрасна, где

можно найти полнейшую беззаботность и вместе с тем полнейшее отсутствие ума? Нет, мне не нужна такая жизнь. В этой жизни слишком много гадостей, подлостей, так незаметно прикрывающихся внешним лоском...»

В течение двух последующих лет душевный надлом углубился. Карла мучают назойливые мысли о самоубийстве. Любимым его писателем в эти годы делается Гаршин. И хотя начавшаяся трудная подготовка к экзаменам на аттестат зрелости и близкая, все крепнувшая дружба с его будущей женой Ольгой Михайловной Мунт помогли ему преодолеть его душевный кризис, но пессимистическая, сумрачная нота уже никогда не исчезнет из его внутреннего мира, станет непременной, хотя, иногда, на первый взгляд и незаметной, особенностью его характера в жизни и в искусстве, и в будущем внесет такую яркую, трагическую краску во все, без исключения, периоды его творчества...

В эти же последние гимназические годы растет его увлечение театром и музыкой. Еще со средних классов гимназии уделяет он все больше и больше времени занятиям на скрипке — слишком много времени отдает он и скрипке и своей растущей страсти к театру, поэтому — в 6-м и в 8-м классах проваливается на экзаменах и остается на второй год. Часами слышатся скрипичные упражнения и этюды из флигеля при мейергольдовском доме, где он жил вместе с братьями. В пензенском театре — он завсегдатай и особенно восторженный поклонник талантливых гастролеров. Многих отличных провинциальных актеров перевидал он за это время: тут и блестящий «шекспировский» трагик Россов, и превосходный комик Жуковский и Андреев-Бурлак и Зорина, талантливая исполнительница «Дамы с камелиями», и Ленский, хорошо игравший Арбенина в лермонтовском «Маскараде».

Зимой 1891-92 г. впервые выступил на сцене и сам Карл. 14-го февраля 1892 года пензенским кружком любителей театрального искусства представлено было «Горе от ума». Два брата Мейергольд приняли ответственное участие в спектакле: Федор играл Чацкого, а Карл — Репетилова. В этом первом своем сценическом дебюте Карл выполнял одновременно и обязанности помощника режиссера. Поистине символическое значение для всей его большой жизни в искусстве имел этот, по существу, незначительный факт, так лаконически выраженный последней строчкой дошедшей до нас афиши:

Помощник режиссера К. Э. Мейергольд.

О самом исполнении Карлом роли Репетилова местный критик А. А. Косминский (подписавший свою рецензию в «Пензенских губернских ведомостях» «N») был, в общем, среднего мнения. Похвалив в восторженных выражениях исполнителей ролей Лизы, Фамусова, Чацкого, Молчалина и Софьи, о Карле он написал так: «Очень недурен был и Репетилов, но, к сожалению, несколько ослабил свою игру тем, что, по примеру некоторых профессиональных комиков, изобразил Репетилова пьяным, хотя нужно заметить, в малой степени...»

Через пять дней после театрального дебюта Карла умер его отец — Эмилий Федорович Мейергольд. Вскоре после его смерти торговый дом, им созданный, стал клониться к упадку, и финансовое благополучие Мейергольдов быстро пошло к концу.

На младшего сына смерть отца не произвела особенно тяжелого впечатления. Слишком далеко зашло к этому времени отчуждение между ними, начавшееся так давно, еще в догимназические годы... Германофильство Эмилия Федоровича не оставило заметного следа в формировавшемся мировоззрении его млад-

шего сына. В дневнике Карла за 26 ноября 1893 года сохранилась интересная запись разговора на политическую тему, который пришлось ему вести на вечере в одном из знакомых пензенских домов.

Кто-то из гостей резко отозвался о германском императоре Вильгельме и тотчас же попросил прощения у присутствовавшего Карла Мейергольда как у германского подданного, имевшего основания обидеться за оскорбление своего монарха. Вот что записал Карл по этому поводу:

«Как могу я, который родился в чисто-русском городе, вырос и воспитался среди русских,... как могу я обижаться на то, что ругают человека, совершенно чуждого мне. Что мне Вильгельм? Кто-нибудь скажет: «Да, ведь, он управляет народом, к которому вы принадлежите, он заботится о благосостоянии этого народа, он держит вашу страну». «Народ, к которому вы принадлежите, ваша страна»? Как же я могу Германию назвать своей страной? Да ведь это смешно. Мне 19 лет, следовательно, 19 лет я жил среди русских, усвоил обычаи русского народа, полюбил его, воспитался на Гоголе, Пушкине, Лермонтове, Тургеневе, Толстом, Достоевском и др. и др. великих русских поэтах, писателях, молился на русском языке, и вдруг называю Германию «нашей страной». Разве это не странно было бы? Кто же не рассмеялся бы, если бы я был обижен, когда Вильгельма, будь он даже умный человек и дельный император, ругают в моем присутствии. Кто бы не назвал меня сумасшедшим?!»

Продолжение этой темпераментной тирады также интересно для нас, как свидетельство настроений Карла в отношении русской политической действительности того времени.

Он записал дальше в своем дневнике следующий диалог:

Собеседница. «Ну, в таком случае, вы должны любить и уважать императора Александра, за него обижаться».

Карл. «Не понимаю. Почему же я должен любить императора Александра? Если он не стоит того, чтобы его любили и уважали, разве я «должен» восхвалять его, разве я обязан уважать его?»

Собеседница: «Да, да вы должны его уважать, потому что он ваш государь. В каждом человеке должно быть чувство патриотизма».

Карл. «Во мне оно есть: я люблю русский народ, люблю его и жалею, я страдаю, когда он бедствует, мне больно, когда его гнетут... А Александр?! За что я его буду любить? За то, что он окружил себя какими-то дураками и им вручил управление государством. За то, что он министерский стул предлагает какому-нибудь Делянову, который должен просвещать все молодое поколение Руси и готовить из них государственных людей, и тем и оканчивает свою заботу о народном просвещении... за что же его я должен любить? За что уважение к лицу, которое мне не только не полезно, но даже вредно. Нет, нет, не уважаю, не хочу слепо следовать его указам. Да, к тому же я люблю свободу, я хочу ее... Пожалуй, могут подумать — я поддался влиянию «болезни века», или что-нибудь в этом роде. Нет, здесь не влияние, а врожденная любовь к свободе, к тем людям, которые не заставляют себе подчиняться потому только, что «мы де власть», а заставляют следовать за собой, благодаря их уму и благородству».

Конечно, наш пылкий юноша ошибался. Настроения его были не столько «врожденной любовью к свободе», как именно «болезнью века». Карл во многом походил на своего типичного современника — русского интеллигентного, начитанного молодого человека конца прошлого века со всем его свободомыслием, народолюбием и отталкиванием от абсолютизма,

наследника «критически мыслящей личности» шестидесятых и семидесятых годов, проделавшей эволюцию от разрушительного, активного нигилизма Бакунина, Писарева и Чернышевского, к скептическому либерализму, с налетом пессимизма, поколения Гаршина, Чехова, Левитана и Чайковского.

Резко неприязненное чувство осталось у Карла от эпохи его детства и юности — эпохи царствования императора Александра III. Как всегда это бывает, объективные факты социальной жизни времени, влияния старших и прочитанных книг, сочетались здесь с личными, субъективными впечатлениями ребенка. Тяжелая во многом семейная обстановка в доме Мейергольдов сыграла тут также немаловажную роль. В приведенной выше записи из дневника 19-летнего Карла Мейергольда эта нелюбовь к эпохе и к личности царя-миротворца высказана достаточно определенно. Это один из самых ранних, дошедших до нас литературных оригиналов героя этой книги. А в последней опубликованной в печати режиссерской экспозиции Всеволода Эмильевича Мейерхольда — блестящей экспозиции его «Пиковой дамы» — тоже найдем мы фразу об эпохе Алекандра III «...этой безвкуснейшей эпохи во всем девятнадцатом веке». (стр. 8, изд. 1935 г. Ленинград).

Карл Мейергольд действительно имел право считать себя питомцем русской жизни и русской культуры. Но, помимо его воли и сознания, и немецкое происхождение и немецкая культура его родителей оказали известное влияние на формирование его личности. Он отлично знал немецкий язык и свободно читал в подлинниках Гёте, Шиллера и Лессинга. И, что было еще более важно для всего его будущего, в детских годах узнал он, а узнав, полюбил на всю жизнь великую немецкую музыку — Моцарта и Гайдна, Бетховена и Вагнера. Вагнера услышал он впервые на симфонических концертах на рижском взморье в Май-

оренгофе, куда летом 1892 года ездил с сестрой, и был совершенно потрясен гением создателя музыкальной драмы.

Ко времени окончания им гимназии (весна 1895 года) характер Карла можно было считать сложившимся. Был он интеллигентным, вдумчивым и серьезным молодым человеком, физически слабым (больные легкие), впечатлительным и нервным (на рижское взморье ездил лечиться от неврастении). Внешне производил впечатление тихого, молчаливого юноши, но под этой обманчивой внешностью скрывался темперамент страстный и нетерпимый. Когда выходил он из себя, бывал неожиданно резок, прям, смел в суждениях, гневен в обличениях... По свидетельству близкого его друга писателя А. М. Ремизова, знавшего его с молодых лет, был — «...чувствителен. Беда тронет, а на неправду взорвет...»

Был усидчив и работоспособен. Учился в последних классах неважно не по лености, а из все возраставшего и захватывавшего его увлечения театром. Последняя запись в его дневнике от 1 декабря 1893 года: «... у меня есть дарование, я знаю, что я могу быть хорошим актером. Это мечта моя самая заветная, об этом думаю я чуть ли не с пятилетнего возраста».

Был музыкален. Музыку знал и любил страстно. Многие из взглядов его, из особенностей его душевного склада, сложившиеся в его юношеские годы, останутся у него навсегда, станут неотрывными от всей его творческой жизни. Его свободолюбие. Сомнения в непогрешимости утвержденных свыше авторитетов. Его постоянная неудовлетворенность, порой такая мучительная для него самого. Его окрашенный в трагические тона пессимизм. Склонность к острой полемике, жестокой критике, «невзирая на лица». Нелюбовь к компромиссам, к соглашательству. Его стремление всегда не сгладить, а заострить углы. Его аналитиче-

ское дарование, незаурядные литературные способности...

Таким был Карл Мейергольд, когда, после окончания гимназии весной 1895 года, начал хлопоты о перемене вероисповедания и о переходе в русское подданство. Неясно, почему именно захотел он это сделать. Вряд ли это было связано — как утверждает его биограф Волков — со стремлением облегчить некоторые формально-бюрократические стороны жизни, в связи с поступлением в Московский университет и с предстоящей женитьбой. Никаких формальных затруднений не существовало в царской России для лиц лютеранского вероисповедания. Может быть, хотел он освободиться от отбывания воинской повинности в Германии, обязательной для всех немецких подданных, живших заграницей. Возможно — хотел уничтожить следы своего еврейского происхождения по отцовской линии. Вернее же всего предположить, что руководился он искренним чувством своего духовного родства с русским народом и с русской культурой. Морально перемена подданства и религии была для него, конечно, вполне оправдана. Русским он был всегда и имел право им быть.

24-го июня 1895 года стал он православным. Имя выбрал себе Всеволод — в честь любимого Гаршина. В фамилии своей изменил букву «г» на «х». В этот день Карл Мейергольд перестал существовать. Место его занял Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

31 августа 1895 года Мейерхольд слушал первую лекцию на юридическом факультете Московского университета. Это была лекция проф. Дроздовского по истории русского права. С этого первого же дня и началось разочарование. 2 сентября он пишет своей

невесте О. М. Мунт в Пензу о лекторе: «Он... как видно консерватор во всех отношениях, даже в научном. Поэтому мало увлекает...» В письме от 20 сентября он говорит о своих новых товарищах по университету: «Студенты, — те, по крайней мере, в кругу которых мне приходится быть, не только не увлекают меня, не только не приносят никакой нравственной пользы, но даже повергают в полнейшую хандру и, кроме вреда, ничего не приносят... Когда приходится прислушиваться к их разговорам, слышишь только разговоры об опереточных певицах или о чем-нибудь в этом роде». И опять о том же в письме от 12 октября: «Мой курс совсем мне не нравится... Никакого общения, никаких общих интересов. Да,... нет никаких человеческих интересов, не только в общих, но даже в частных кружках, среди знакомых студентов, а может быть даже и земляков».

Можно предположить, что причина этого одиночества молодого Мейерхольда в университетской среде заключалась в его неудержимом влечении к искусству, постепенно принимавшем характер настоящей страсти. Вряд ли теперь уже что-нибудь в мире могло по-настоящему заинтересовать его, кроме искусства и людей искусства. С жадностью стремится он скорее узнать, увидеть, услышать как можно больше в мире искусств Москвы середины девяностых годов. Вместо того, чтобы слушать и изучать лекции по «праву», он простаивает часами в очереди за билетами в Малый театр. 26 октября (1895 г.) он под проливным дождем прождал целый день у кассы Большого театра, чтобы получить билет на «Русалку». 19 января (1896 г.) на юбилей Ермоловой он билета так и не достал и пробрался вместе с товарищем в Малый театр «зайцем». К великому их огорчению и даже возмущению, энтузиасты-театралы попались и были выпровожены с помощью городового. При такой энергии и настойчивости он уже в течение первых

трех-четырех месяцев достаточно полно узнал всю театральную Москву того времени. Но узнал он ее отнюдь не глазами и сердцем восторженного провинциала, всем восхищающегося и принимающего без разбора всё, что могли дать ему сцены столицы. Совсем наоборот. Молодой пензенский любитель театра оказался исключительно строгим, даже придирчивым критиком. Из всего того, что увидел он в московских театрах, понравилось ему до конца совсем немногое — действительно лучшее, подлинно первоклассное — да и то далеко не все. Великой Ермоловой был он потрясен — «...отказываюсь передать на бумаге... — впечатление от прекрасной игры ее» (письмо от 2 сентября). Южин-Чацкий — не понравился — «...мало чувства, но много крику. Он был скорее Отелло, чем Чацкий... Правдин — плохой Репетилов. Я его видел вчера второй раз и он так же плох, как и был прежде...» — (письмо от 6 сентября). О «Мадам Сан Жэн» в театре Корша пишет он: «...балаганная пьеса, балаганное исполнение». О постановке «Власти тьмы» Толстого в том же театре читаем (в письме от 23 октября): «Имел успех, конечно, Толстой, а не артисты, потому что так же походили на мужиков, художественно обрисованных Толстым, как я на китайского императора». Третьему московскому драматическому театру того времени — театру «Скоморох» — дает он уничтожающий отзыв (письмо от 1 февраля) — «...отдельных исполнителей удачных даже меньше, чем в других театрах (Малом и у Корша). Ансамбль... не ровный, не всегда хорош в течение спектакля». К новой русской драматургии популярных тогда авторов второго и третьего сорта отнесся он также весьма критически: «...в Малом театре репертуар в октябре не представляет ничего интересного. Новинки — плохая пьеса «Два лагеря» и никуда негодная переделка «Дворянского гнезда»... Но о первом прочитанном им произведении Чехова — рассказе «Ариадна», на-

печатанном в декабрьском номере «Русской мысли», пишет: «...вещь идейная и чудно написанная».

Много внимания отдает Мейерхольд музыкальной жизни Москвы. Опера Большого театра ему понравилась. «Русалка» произвела на него «...чудесное впечатление... Музыка Даргомыжского мне по душе...» Зато другой московский оперный театр — частная опера Унковского на Никитской — вызвала у него к себе отношение снисходительно-критическое. Слушал он оперу Рубинштейна «Макковеи», и в письме дал об исполнении следующий отзыв: «...в виду плохой акустики Никитского театра, трудно сказать что-нибудь определенное о составе оперной труппы. По крайней мере, нельзя относиться к ним строго... Первый спектакль показал, что большинство обладает слабыми голосами,... затем лично мне и многим другим не понравился хор. Ансамбль сносный. Оркестр весьма удовлетворительный...»

С миром симфонической музыки Всеволоду Эмильевичу в этот сезон серьезно познакомиться не удалось. Прежде всего он сделал безуспешную попытку попасть в симфонический оркестр университета в качестве скрипача. Целый год до того не брал он скрипку в руки и успел потерять всю свою, и без того не слишком большую, технику, приобретенную с такими усилиями в Пензе. В письме от 18 октября пишет он, что на приемных испытаниях заставили его играть трехоктавные гаммы в быстром темпе и дали читать с листа довольно сложные пассажи из симфонии Гайдна. Оказалось это для него слишком трудным и его приняли в симфонический оркестр только кандидатом.

На симфонические собрания филармонии не ходил он по причинам материального порядка — билеты стоили довольно дорого. Общедоступные же симфонические концерты, происходившие в то время два раза в неделю в «Рядах», ему не понравились: «...боль-

ше не пойду» — пишет он — «...довольно-таки не интересно: тьма народу, большая давка, душно и пыльно».

Университетские занятия он, в скором времени, забросил. На лекции перестал ходить совершенно. В общем вновь наступила пора разочарования — как это слишком часто бывало в течение всей его жизни. «Одним словом, то, чего я от Москвы ждал, мне не дается, — жалуется он в письме от 10 октября, — это удовлетворения моей потребности театральных зрелищ, или удовлетворения моей жажды стоять близко к артистическому миру, хотя бы и пассивно. Ни школы, о которой я так мечтал, ни сцены, которая бы мне заменила школу. Благодаря этим неудачам я стал положительно злым...»

В таком упадочном настроении пошел Мейерхольд 29-го января 1896 года смотреть спектакль «Общества искусства и литературы» — «Отелло», в постановке молодого режиссера-любителя Станиславского. Вот что написал он О. М. Мунт о своих впечатлениях (письмо от 30 января): «...получил большое наслаждение. Станиславский крупный талант. Такого Отелло я не видал, да и вряд ли когда-нибудь в России увижу... Ансамбль — роскошь. Действительно, каждый из толпы живет на сцене. Обстановка роскошная...» С того дня стал Всеволод Эмильевич верным поклонником Станиславского и не переставал им быть до последних своих дней, несмотря на все будущие огромные творческие расхождения между ним и великим создателем Художественного Театра.

Ранней весной 1896 года Всеволод Эмильевич уехал домой в Пензу. К этому времени его решение бросить университет окончательно созрело. Однако, будущее представлялось все еще не ясным. Не было

достаточной уверенности в собственных силах, в призвании посвятить себя навсегда театру.

17 апреля 1896 года была его свадьба с Ольгой Михайловной Мунт. Все последующее лето провели молодые в родной Пензе и вот тогда-то и случились события, оказавшиеся решающими для его жизненного пути.

Весной того года группа пензенской молодежи, при участии нескольких политических ссыльных, организовала общедоступный театр с расчетом на широкую аудиторию средних и бедных классов городского населения. Настроения в группе преобладали народническо-просветительские, хотя некоторые ссыльные социал-демократы и стремились сделать все возможное для привлечения в зрительный зал рабочих местных заводов и мастерских. Всеволод Эмильевич принял энергичное участие в деятельности новой театральной организации, получившей название «Пензенский народный театр».

В течение лета 1896 года он выступил в спектаклях этого театра пять раз: играл он Кочкарева в «Женитьбе», Аркашку в «Лесе» и Ризположенского в «Свои люди, сочтемся». В тот первый сезон Пензенского народного театра рецензий о нем в газетах не было. Очевидно, пензенские критики еще не считали его достойным их внимания. Но успех нового театра у публики был так велик, что замалчивать его долго было невозможно и в течение следующего летнего сезона 1897 года в местной газете «Пензенские губернские ведомости» помещены были рецензии на все его спектакли и на все выступления в них молодого Мейерхольда. Из этих рецензий узнаем мы, что Всеволод Эмильевич стал за эти два лета настоящим любимцем пензенской публики. Все, без исключения, отзывы об его игре всегда положительные, а иногда и восторженные. 3 июня 1897 года критик писал: «...Вообще, относительно г. Мейерхольда я думаю, что он

самая крупная величина из всей наличности артистических сил любительского кружка. У него много художественного такта и чувства меры, не позволяющих излишней утрировки».

В статье другого критика в той же газете читаем: «...несомненно, у г. Мейерхольда есть талант (это общий отзыв пензенской публики, который приходилось мне слышать). Для пензенской публики было бы желательно, чтобы г. Мейерхольд стал во главе народного театра в г. Пензе». После выступления Мейерхольда в роли Афони в «Не так живи, как хочется» о нем были написаны целых три восторженных рецензии: «...превосходная игра г. Мейерхольда, — писал один из рецензентов, — заставила зрителей с широко раскрытыми глазами, с прерывающимся дыханием следить за каждым жестом Афони и каждым движением. Так сильно действовать на зрителя может только очень крупный талант». И в другой, значительно более влиятельной газете — «Волжско-Камском крае», в статье, посвященной Пензенскому театру, о Мейерхольде находим следующие строки: «Репутация любимца публики вполне заслуженно установилась за г. Мейерхольдом, с большим успехом выступающим в ролях характерно-комических и резонеров...»

Это был настоящий успех, правда, пока еще в ограниченных пределах одного губернского города. Но значение его для всей судьбы Всеволода Эмильевича было чрезвычайно велико. Именно в те два пензенских лета на подмостках любительского театра он первый раз за свою жизнь «нашел себя», почувствовал свои возможности, понял свое призвание. Его меланхолия, разочарованность, неуверенность в своих силах исчезли с тех пор навсегда. Исчез в нем и страстный, но пассивный любитель театра. Огонек профессионального артиста впервые загорелся в нем.

И еще одно чрезвычайно важное в его жизни событие произошло тогда в Пензе. В числе политических ссыльных, с которыми пришлось ему познакомиться, был Алексей Михайлович Ремизов — высланный из Москвы за участие в социал-демократических кружках. Будущий большой режиссер и будущий большой писатель крепко подружились. Ремизов — в ту пору образованный и убежденный марксист, энергично принялся за политическое воспитание своего друга. Он давал ему читать Плеханова, «Историю французской революции», заставлял его помогать в организации рабочих кружков, раз даже привлек его читать отрывок из Глеба Успенского на конспиративном собрании. Яркий талант, энергия и целеустремленность Ремизова увлекли Мейерхольда, и, наряду с его первым сценическим успехом, оказались благотворными для пробуждения его творческой активности. Несколько позднее, уже во время первых репетиций в Художественном Театре, в письме, датированном 19 июля 1898 г., он писал: «Его (Ремизова. Ю. Е.) энергия, его идеи одухотворяют меня, его терпение не дает мне малодушничать. Я чувствую, что если я повидаюсь с ним, снова запасусь энергией, по крайней мере на год. Да не одной энергией! Вспомни, какой запас знаний дал он нам. ...А взгляды на общество, а смысл жизни, существования... Да, он переродил меня». И, все-таки, опять, как и в гимназические годы, чисто политические влияния переломились в его сознании чрезвычайно своеобразно. Вся максималистская революционность, воспринятая им от Ремизова, весь сильный левый «запал» довольно быстро перешли у него в область чистого искусства. И весь процесс накала политической температуры в русском обществе, который шел crescendo с тех лет и до 1905 года, уже не затронет его. Мир политики, едва только открывшись, уже перестает интересовать его, по сути дела, навсегда. Все его крайности, с ран-

них лет его самостоятельной артистической деятельности и до самого его конца, будут находиться всегда и только в области творчества. Все его будущее новаторство, его ультралевые «прогрессивность» и «революционность», даже весь его коммунизм эпохи «Театрального Октября» — всё это будет только в искусстве и только для искусства. И это факт необычайно важный для понимания всего трагического значения его творческой судьбы в современной истории искусств.

По возвращении в Москву осенью 1896 года Мейерхольд поступил в драматический класс училища московского филармонического общества. На приемном экзамене читал он монолог «Отелло перед сенатом», и был принят сразу на второй курс. Два преподавателя вели в филармонии класс драматичского искусства: Александр Александрович Федотов и Владимир Иванович Немирович-Данченко. Первый не был ни талантливым педагогом, ни выдающимся актером. Все, что он знал и мог передать ученикам, это были традиции сценического искусства классической школы Малого Театра, усвоенные им от его матери, превосходной актрисы этого театра, Гликерии Николаевны Федотовой. Но в лице Немировича-Данченко Мейерхольд нашел великолепного педагога, культурного и вдумчивого, великого врага всякого рода театральной рутины и штампов. Немирович не только отшлифовал и развил актерское дарование Мейерхольда, но и придал определенное направление его художественным взглядам в театральном искусстве. Что особенно важно, учитель увлек ученика своей собственной мечтой о новом театре, правда, пока еще в той смутной и неясной форме, в какой эта мечта была у него самого.

Занятия с Немировичем-Данченко дали Мейерхольду чрезвычайно много. Позднее Всеволод Эмильевич говорил своему биографу Волкову, что Немирович — «прививал актеру бережное отношение к тексту, к стиху, учил анализу характеров. Его интересовал, главным образом, внутренний принцип оправдания роли. Он требовал от ученика правильно намеченной характеристики». По словам театроведа Ю. В. Соболева — «...и как учитель сцены и как истолкователь образов добивается Немирович от учащихся не виртуозной изощренности хорошо разработанной техники, а стремится заразить их увлечением ролью и правильным пониманием ее литературного и психологического рисунка, стремится вызвать в них искренность».

Одновременно с занятиями в классах филармонии Мейерхольд уделял много времени знакомству с художественной жизнью Москвы и теперь это знакомство было значительно более глубоким и обстоятельным в смысле профессиональном, нежели в предыдущем сезоне, в бытность его студентом университета. Как ученик филармонического училища, он имел право ходить на все генеральные репетиции Малого Театра и всегда этим правом пользовался. Впервые на симфонических концертах московского филармонического общества (которые тоже мог он посещать бесплатно), услышал он большой симфонический репертуар в исполнении хорошего оркестра, каким был тогда оркестр московской филармонии, под управлением выдающихся дирижеров с мировыми именами. В эти годы его учения он слышал Эдуарда Колона и Евгения Д'Альбера, Эрнеста Шуха и Густава Малера, солистов-певцов Баттистини и Франческо Д'Андраде, скрипачей Сарасате и Бурместера и многих других. Его музыкальные познания углубились. Великолепное мастерство больших музыкантов расширило его артистический кругозор, подняло его критерий в искусстве,

развило его художественный вкус. Как и прежде, сильнейшее впечатление произвела на него музыка Вагнера. С этого времени и навсегда сделался он верным и страстным вагнерианцем.

90-е годы — последнее десятилетие века — значительная и своеобразная эпоха в истории русской культуры.

Распространено мнение, что эти годы явились временем упадка, особенно заметным после блестящих, творческих достижений 60-х и 70-х годов. На первый взгляд может показаться, что это действительно так. В самом деле: великие русские романы были уже написаны, большинство классических русских опер уже прозвучали со сцен императорских театров, передвижники уже сказали свое слово в искусстве реалистической живописи. В области театра давно прошли уже годы триумфов Щепкина и Мочалова, кончился и век Островского. Малый Театр жил, во многом, уже славой прошлого, хотя и традиции мастерства, и стиль этого прошлого блистательно сохраняли в своем искусстве превосходные актеры во главе с Ермоловой и Ленским.

И все-таки было бы ошибкой считать девяностые годы в России эпохой упадка культуры. От сплава культур Запада с Россией, с исторически сложившимися особенностями ее национального стиля, с ее своеобразнейшим фольклором, с творческим духом ее народа — от этого сплава и произошел великолепный плод — русская культура. И она немыслима вне ее неразрывной органической связи с Западом, потому что от этой связи она произошла и вне ее не существовала никогда. Отсюда многие ее необычайные качества — ее космополитизм, ее синтетичность, ее легкое проникновение в самое сердце других западных культур,

как в свое собственное сердце. И рожденная от связи с Западом, связанная с ним тысячами духовных и творческих уз, русская культура всегда чутко реагировала на каждое, самое незначительное ущемление этих ее западных связей. Иногда, на протяжении 19-го века, происходили эти ущемления и, хотя никогда не бывали они настолько значительными, чтобы произвести разрушения в духовной жизни нации, но барометр культуры неизменно отмечал их: редко небольшим падением стрелки, чаще — «замерзанием» ее на некоторое время на одной черте.

В царствование императора Александра III насаждение «русского духа», «истинно-русских» форм в области культуры, шло с настойчивостью, невиданной в истории 19-го века. Это было время неприязненно-критического отношения власти к духу тогдашней Западной Европы, особенно к прогрессировавшей демократизации ее государственного устройства — «великой лжи нашего времени». Победоносцев стремился опустить ртуть русской жизни как можно ниже, «подморозить» Россию. Тщетно, конечно. Разве мог он достичь много в гуманном, правовом, хотя и старомодном по своей социальной структуре государстве, каким была царская Россия конца прошлого столетия? Разве можно вообще искусственно остановить процесс развития культуры, не имея в своем распоряжении тоталитарных «методов» середины 20-го века?

Но кое-что было все-таки сделано, и это наложило на фасад эпохи Александра III некую печать, вызывавшую отталкивание и внутренний протест у многих, воспитанных в традициях русско-европейского космополитизма и обладавших чувствительным художественным вкусом. Мейерхольд назвал эту эпоху «безвкуснейшей во всем 19-м веке». Сказал он это, без сомнения, совершенно искренне, и если взять внешность, поверхность стиля этих лет, то был он прав. Это в эпоху Александра III русские красивые военные

формы приняли, неожиданно, вид подпоясанных поддевок, на низкие сапоги «бутылками» нависли уродливые «малороссийские» шаровары, а каски и картузы уступили место плоским шапкам азиатского покроя. Это в эти годы в императорских дворцах давались балы в старинных боярских костюмах, императрица и великие княжны и княгини выходили к гостям наряженные в кокошники и парчевые робы, а дамы-патронессы на вечерах в дворянских собраниях торговали за благотворительными киосками, разодетые в цветные сарафаны, ленты, бусы и сафьяновые сапожки. Большие здания строили в эту эпоху в виде боярских теремов с остроконечными башенками и пузатыми колонками. Лучшие ювелиры Петербурга и Москвы выделывали золотые и серебряные изделия — кувшины и солонки, ковши и ложки в «боярском» стиле. Скверного вкуса, сусальный, псевдо-русский стиль распространялся из Зимнего и Гатчины по поверхности русской жизни. И если к этому прибавить, что подлинно-национальные направления в искусстве, давшие так много в предыдущие десятилетия, к девяностым годам изжили себя и качественно выродились, превратившись в посредственное и второсортное (эпигоны «могучей кучки», последние передвижники), то внешне картина русской культурной жизни конца века могла показаться не слишком блестящей.

И все-таки, это были именно внешность, поверхность стиля эпохи, и не ими определялись ее смысл и значение. Не вырождавшееся национальное направление в искусстве, ограниченное строго-реалистическими формами, характерно для тех лет, а все нароставшая реакция против него — реакция против передвижников, «кучкистов», «некрасовщины». Сомнительный идеал общедоступного, «понятного», искусства в национальных формах стал тускнеть в творческом сознании молодого поколения русской художественной интеллигенции.

В это же время в искусстве Западной Европы завершались важные перемены. Уходил большой и славный стиль прошлого и рождался стиль новый. В течение всех последних десятилетий прошлого века шли поиски художниками Запада новых путей в искусстве, новых форм, нового стиля. И к 90-м годам этот творческий порыв новаторов принес уже прекрасные плоды. Особенно в Париже, в те годы культурной столице Европы, был ощутим этот творческий взлет. Целый новый мир был открыт полотнами Сезанна, Ренуара, Дега, Тулуз-Латрека, партитурами Дебюсси, Равеля, Шоссона, Дюка, поэзией Верлена... Артистам Парижа вторили люди искусства всех стран Европы. Гауптман, Метерлинк, Уайльд писали необыкновенные пьесы, требовавшие для себя нового, еще не созданного театра. Малер в Вене сочинял свои грандиозные симфонии, в которых блестящее новаторское мастерство оркестровки оказывалось подчас недостаточным для выражения странно-сумрачных настроений, искаженных фантастических видений и образов большого города. В оркестровых поэмах Рихарда Штрауса символические герои европейского эпоса — Дон Жуан и Тиль Эйленшпигель, Дон Кихот и Санчо Пансо — воскресали на симфонических эстрадах Европы с потрясающей реальностью, казалось бы невозможной для абстрактного искусства музыки.

Все эти новые художники рассортировывались критиками по многочисленным школам, с названиями, оканчивавшимися на «изм», так раздробившие, впоследствии, наше общее представление об этой интереснейшей эпохе, затруднившие ее анализ вне национальных и всяких иных рамок. Но именно цельность этой эпохи в истории европейской культуры и есть ключ к ее пониманию. И значение 90-х годов в искусстве России было в том, что как раз в этом десятилетии молодые русские художники с исключительной чуткостью, с творческим порывом большой силы от-

кликнулись на зовы их западных собратьев». Годы эти отмечены настроениями острой неудовлетворенности старым искусством, туманными мечтами о новом, еще неведомом стиле. 90-е годы отнюдь не были годами упадка, они были годами исканий. Эпиграфом к ним следовало бы поставить слова чеховского Треплева: «Нужны новые формы, новые формы нужны, а если их нет, ничего не нужно». В эти годы — чеховские годы русской культуры — впервые выступили на творческую арену Скрябин и Рахманинов, Брюсов и Бальмонт. В 1898 году сложилась группа молодых русских художников и выпустила под редакцией Дягилева первый номер журнала «Мир искусства».

Неудовлетворенность старым и мечты о новых формах были характерны и для наиболее талантливых и культурных деятелей русского театра того времени. Впоследствии, вспоминая эти годы творческих исканий, писал В. И. Немирович-Данченко: «Мы были влюблены в одну идею... в идею нового театра... Идея эта волновала нас как что-то еще смутное, неясное, но прекрасное. В чем заключалась эта идея нового театра — мы тогда еще сами хорошо не знали. Мы были только протестантами против всего напыщенного, неестественного, «театрального», против заученной штампованной традиции... И этот общий протест, эта общая влюбленность соединяла нас и давала нам силу и веру». (МХТ. Гастроли театра по СССР. 1925 г.).

Еще в 1888 г. любительский кружок при Московском обществе искусства и литературы под руководством молодого Станиславского начал работу над созданием этого, никому неведомого, таинственного «нового театра». В течение последующих девяти лет кружок поставил несколько спектаклей — «Отелло» и «Двенадцатую ночь» Шекспира, «Потонувший коло-

кол» Гауптмана — отличавшихся совершенно необычайными по тем временам высокими качествами постановки, тщательной отделкой деталей, отличной срепетированностью массовых сцен.

22 июня 1897 года в отдельном кабинете московского ресторана «Славянский Базар» произошел 18-часовой разговор двух энтузиастов-мечтателей — Станиславского и Немировича-Данченко. В истории искусства было не так много дат, когда творческие пути делали бы такой крутой поворот, какой сделали они в тот день встречи основателей Художественного Театра. Мечты приняли конкретное очертание стиля. «Новый театр» был найден. В этом было значение этой, действительно исторической, встречи для настоящего. Но еще много более важным было ее значение для будущего. Все, что случится в русском театре в последующие 30 лет — все, даже самое противоречивое, творчески враждебное, друг друга исключающее, принципиально-непримиримое — натурализм и символизм, психологизм и конструктивизм, Художественный Театр и Мейерхольд, Евреинов и Комиссаржевский, Таиров и Вахтангов — все их огромное влияние на современный драматический театр всех стран мира — все пошло с той встречи Станиславского и Немировича-Данченко 22 июня 1897 года... в Москве, в ресторане «Славянский Базар».

Незадолго до того, 9 марта 1897 года, открылся в Москве первый всероссийский съезд сценических деятелей, организованный русским театральным обществом. Если встреча Станиславского и Немировича-Данченко открывала новую эпоху театрального искусства, то съезд как бы подытоживал прошлое и убедительно демонстрировал творческий кризис, в котором очутился русский театр в настоящем. И кризис этот

оказывался исключительно тяжелым и граничил с разложением и упадком драматического театра, как это ясно показал делегатам съезда талантливый актер Малого Театра Александр Павлович Ленский в своем обширном докладе «О причинах упадка русского театрального дела». По мнению Ленского, этими причинами оказывались, во-первых, низкое литературно-художественное качество значительной части репертуара и, во-вторых, дилетантизм, царивший в актерской профессии и некультурность средней актерской массы. Это последнее обстоятельство получило особенно убийственную оценку в блестящей речи Ленского. «...Не стыдно ли, не оскорбительно ли сознавать, — говорил Ленский, — что корпорация русских актеров — единственная в мире корпорация, не признающая образование благом для себя и для своего искусства? Возможно ли сильнее и грубее унижать свое дело, как унижает его сам актер, говоря своим отношением к нему, что для его искусства в сущности не требуется никакого искусства? ...Мы видим, до какого абсурда довела несчастную сцену эта пресловутая игра актеров «одним нутром»...

Мейерхольд не пропустил ни одного заседания съезда, и нет сомнений в том, что доклад Ленского произвел на него сильнейшее впечатление и был им воспринят как творческий манифест молодых прогрессивных актерских сил русского театра.

Изучение искусства великих мастеров Малого Театра, занятия с В. И. Немировичем-Данченко, спектакли драматического кружка Станиславского, музыкальные впечатления, доклады на съезде сценических деятелей — все это был художественно-академический актив Мейерхольда, все это откладывалось в его творческом сознании молодого артиста, обогащало его опыт, формировало из него мастера.

С 22 февраля по 26 марта 1898 года шли выпускные экзаменационные спектакли в филармоническом

училище. Мейерхольд выступил в семи ролях, в том числе играл Грозного в «Василисе Мелентьевой» и Бовардена в «Служанке-госпоже». Экзамены прошли для него исключительно успешно. Из всех выпускников только он и О. Л. Книппер были награждены большими серебряными медалями при годовых оценках 5+. В. И. Немирович-Данченко дал ему следующую академическую характеристику: «Мейерхольд среди учеников филармонического училища — явление исключительное. Достаточно сказать, что это первый случай ученика, имеющего по истории драмы, литературы и искусства высший балл. Редкая в мужской части учащихся добросовестность и серьезное отношение к делу. При отсутствии того «charme», который дает возможность актеру быстро завоевать симпатии зрителя, Мейерхольд имеет все шансы занимать во всякой труппе очень заметное положение. Лучшим качеством его сценической личности является широкое разнообразное амплуа. Он переиграл в школе более 15 больших ролей — от сильного характерного старика до водевильного простака, и трудно сказать, что лучше. Много работает, хорошо держит тон, хорошо гримируется, проявляет темперамент и опытен, как готовый актер».

Немирович-Данченко пригласил Мейерхольда войти в труппу только что организованного им и Станиславским Художественно-общедоступного Театра. Всеволод Эмильевич принял это приглашение.

День рождения Московского Художественного Театра был и днем рождения новой и самой блестящей эпохи в истории драматического театра, может быть, единственной эпохи в истории культуры, когда театр был поднят до высот совершенного искусства.

В этот день начал свою профессиональную театральную деятельность Мейерхольд.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

К 14 июня 1898 года все актеры Художественного Театра должны были приехать в подмосковное дачное место Пушкино на дачу Н. Н. Архипова. В этот день предполагалось торжественное общее собрание труппы и молебен. На следующий день, 15 июня, назначены были первые репетиции. В письме жене от 14 июня Мейерхольд так описал репетиционное помещение: «Довольно большой деревянный барак, состоящий из двух почти одинаковых частей, одну часть занимает сцена, другую — зрительный зал. Сцена на высоких подмостках довольно большая, невысокая. Занавес сшит из такой материи, из какой крестьяне шьют себе рубахи. Рампа будет освещаться керосином. К той части барака, где находится сцена, прилегают две комнаты с разных сторон, это женская и мужская уборные. Двери зрительного зала выходят на веранду. Вот наш храм Мельпомены...»

В следующем письме от 17 июня любопытна критическая нота в оценке речи Станиславского на церемонии открытия. «...После молебна Алексеев (Станиславский. Ю. Е.) произнес речь в высшей степени горячую и красивую. Жаль только, что глава Товарищества, созданного со специальной просветительной целью — учредить в Москве общедоступный театр — не отказывается от девиза: «искусство для искусства».

Сам Всеволод Эмильевич, в те первые дни своей театральной деятельности, в своих взглядах на назначение искусства был единомышленником радикальной, «левой» российской общественности. Влияния его новых пензенских друзей — особенно А. М. Ремизова — были тогда очень сильны. «Искусство для народа», или как позднее говорили — «искусство массам», или — уже совсем современно — «искусство трудящимся» — было его девизом в те времена. Но было бы ошибкой счесть его и в будущем верным рыцарем этого де-

виза. В некоторых своих художественных взглядах и принципах проявлял он необыкновенную последовательность, даже упорство, в течение всех многочисленных пестрых этапов своей долгой творческой жизни. Но идее социально-полезного искусства — идее Белинского и Чернышевского, Некрасова и Плеханова, Сталина и Жданова — изменял неоднократно. И последнюю свою речь в июне 1939 года вышел говорить на эстраду московского Дома Актера с тем самым старым девизом, за который 41 год тому назад осудил Станиславского — «Искусство для искусства».

При первом распределении ролей получил он роли Тирезия в «Антигоне», принца Арагонского в «Шейлоке» и царя Федора. С особенным увлечением принялся он за работу над последней ролью. Станиславский обнадежил его и вселил в него веру в успех, сказав перед репетицией 21 июня: «Почти наверное, что вы играете Федора. Сегодня во время грозы не спал и думал о вас: вам непременно должна удасться эта роль».

В течение всего летнего периода репетиций растет восхищение Мейерхольда Станиславским. Пожалуй, никем и никогда не восторгался он так пламенно, как своим новым режиссером. «...Репетиции идут прекрасно и это исключительно благодаря Алексееву (Станиславскому. Ю. Е.) — пишет он в письме от 22 июня. — Как он умеет заинтересовать своими объяснениями, как сильно поднимает настроение, дивно показывая и увлекаясь. Какое художественное чутье, какая фантазия».

И в письме от 28 июня: «...Алексеев не талантливый, нет. Он гениальный режиссер-учитель. Какая богатая эрудиция, какая фантазия».

Роль царя Федора одновременно дали разучивать нескольким актерам, в том числе Москвину и Адашеву. Первые дни увлечения и уверенного тона в работе скоро уступили место тревожным предчувствиям, сомне-

ниям в успехе... Уже в письме от 15 июля читаем: «...На роль Федора все еще много кандидатов. Вдруг меня отставят? Кандидатов пять, играть будут три. Неужели я попаду в число несчастных двух. Сойду с ума».

1-го августа он читал роль Федора Немировичу-Данченко, только что приехавшему в Пушкино. «...Так как был не в настроении, читал плохо... Впрочем, и без того замечаю, что роли этой не видать мне, как ушей своих... Работать нет никакой охоты. Роль выбивается из тона, вероятно, и читал-то сегодня плохо от неуверенности в том, что буду играть упомянутую роль» — и дальше в этом же письме довольно неожиданное и не отличающееся особой скромностью заявление — «...театр, имея меня в своем составе, несомненно, выигрывает, так как имеет приличного актера на маленькие роли, а я, несомненно, проигрываю ибо работаю как вол... а удовлетворения никакого».

Отсутствием самоуверенности и самомнения никогда он не отличался, ни тогда, ни, тем более, в будущем. Но, вероятно, раздражительный тон этого письма вызван был не столько особенностями его характера, как, действительно, серьезным творческим кризисом, в полосу которого вступил он как раз в те дни. Роль царя Федора у него отобрали и передали Москвину. Без сомнения это был тяжелый удар по его артистическому самолюбию. Но дело было не только в самолюбии. Провал его работы над ответственной заглавной ролью, данной ему руководителями Художественного Театра в самом начале его театральной карьеры, был для него серьезнейшим предостережением. Этот провал говорил достаточно ясно об ограниченности его актерских возможностей, связанной с особенностями его физического сложения, конечно, совершенно непреодолимыми, ни самой виртуозной в мире актерской техникой, ни блестящим образованием и высокой общей и театральной культурой. Его профессиональный потолок упирался в его внешние данные. Он

был высок ростом — немного чересчур высок даже для сцены. Но это было бы еще с полбеды. Хуже было то, что нос его был чрезвычайно велик, — недостаток, неустранимый никаким гримом. Слишком характерным был постав его головы, всегда несколько закинутой назад, от чего иногда казался он сутулым. Голос его был недостаточно силен в количественном отношении и глуховат по тембру. Он имел хорошую, впоследствии даже отличную, актерскую технику, он был умным актером, был у него и темперамент, но настоящего, Богом данного, сценического обаяния не было у него никогда. Свойственны ему на сцене были угловатость, резкость, нервность... К счастью, несмотря на чувство острой обиды и оскорбленного самолюбия, его ум и интуиция помогли ему понять объективные причины катастрофы с ролью царя Федора и сделать правильный вывод. Именно с этого времени начинает пробуждаться в нем интерес к режиссуре, с ранее небывалой остротой. Направление его большой творческой энергии отныне раздваивается на пути актерский и режиссерский и это было тотчас же замечено мудрыми руководителями Художественного Театра. Уже в первом сезоне мы находим его в числе трех молодых актеров (Бурджалов, Кровский и Мейерхольд), которым поручалась режиссерская работа — правда, в весьма скромных размерах. Он ассистировал Немировичу-Данченко при возобновлении последним на сцене Московского Охотничьего клуба двух студенческих филармонических спектаклей. Кроме того, он был назначен одним из десяти членов постоянного совещания при дирекции Художественного Театра.

В конце лета начались репетиции чеховской «Чайки», в которой Мейерхольд получил роль Треплева. Это была неплохая компенсация за отобранного царя Федора. Она помогла ему быстро забыть его огорчение и вновь с увлечением погрузиться в работу. Роль Треплева давно волновала его, да и не могло быть

иначе. Трагический, мятущийся образ мечтателя о новых формах был символом эпохи рубежа двух столетий, когда уже смутно вырисовывались вдали очертания нового века — «серебряного века» русского символизма.

14 октября 1898 года раздвинулся в первый раз занавес Художественного Театра. Это еще не были «новые формы». «Царя Федора» нельзя было бы назвать спектаклем новаторским с точки зрения его художественного стиля. Вернее было бы сказать, что он представлял собой синтез всего лучшего, что было создано до него западным и русским театром.

В течение 80-х годов дважды приезжала в Москву труппа мейнингенского придворного театра во главе с режиссером Кронеком. И эстетические и организационные принципы мейнингенцев были во многом отличны от таковых в русских драматических театрах того времени, в том числе и в императорских Малом и Александринском. Мейнингенским спектаклям были свойственны: высокое качество исполнения второстепенных ролей, безукоризненный ансамбль и, что было в ту пору совершенно революционным, тщательная постановка массовых сцен. От этого спектакли в целом отличались большой законченностью и ровностью исполнения. Другим нововведением мейнингенских режиссеров была этнографическая и археологическая продуманность всех деталей постановки, воспроизводивших исторический стиль эпохи с исключительной точностью. Костюмы всех действующих лиц, оружие, мебель, утварь — все это производило впечатление не бутафории, но подлинных вещей, взятых напрокат из исторических музеев. Надо прибавить, что весь репертуар мейнингенского театра состоял из «костюмных»

исторических пьес классического и романтического репертуара.

Из этих особенностей театрального стиля вытекало и чрезвычайно важное нововведение в области организации. В мейнингенском театре не было обычного деления на премьеров и статистов. Роль же режиссера в создании спектакля была значительно более ответственной, нежели во всех других театрах того времени. Режиссер создавал спектакль, подчиняя все его элементы своему постановочному плану. Постановки мейнингенского театра были облечены в единую законченную художественную форму. И мейнингенский театр был первым театром в мире, состоявшим из монолитного коллектива профессионально-образованных актеров, с культурным мастером-режиссером во главе.

В области чисто эстетической, мейнингенцы создали законченный натуралистический театр — театр, в котором историческая и бытовая правда постановок была на большой высоте. Режиссеры ставили своей задачей копирование жизни во всех ее деталях, без разделения на главное и второстепенное, не стремясь проникнуть в сущность идеи и смысла пьесы, не ставя себе целью глубокого психологического раскрытия душевного мира героев. По сути дела, мейнингенцы стремились к исторической фотографии. И в этом была известная ограниченность художественного значения их театра в истории искусств.

На императорские театры — Малый и Александринский мейнингенцы не повлияли. Но зато молодой Станиславский со своим любительским драматическим кружком полностью воспринял их художественно-эстетические и организационные принципы. Эти же принципы и были положены им и Немировичем-Данченко в основу Художественного Театра.

Но в первый же год своего существования Художественный Театр сделал чрезвычайно важный шаг вперед от мейнингенского театра. Часто бывает в ис-

тории искусства, когда талантливый художник, желая продолжать и развивать стиль и традиции прошлого, сам того не замечая, создает совершенно новый стиль. Художественный Театр впервые применил эстетические принципы натуралистического театра в постановках современных пьес на современные сюжеты. По словам Немировича-Данченко, «Мы начали там, где остановились они. Мы сделали этот следующий шаг». (Н. Эфрос, МХТ). И этим «следующим шагом» оказалась чеховская «Чайка», постановка которой вначале предполагалась в ортодоксальном стиле натуралистического театра. Но режиссеры Художественного Театра в ходе их работы над «Чайкой» отклонились с позиций натурализма и положили начало новому театру — «театру настроений». И, может быть, главную роль в этом отходе от натуралистических, мейнингенских методов сыграл сам автор «Чайки». Мейерхольд записал в своем дневнике от 11 сентября 1898 года: «А. П. Чехову, пришедшему всего второй раз на репетицию «Чайки» в Московском Художественном Театре, один из актеров рассказывает о том, что в «Чайке» за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки. — Зачем это? — недовольным голосом спрашивает Антон Павлович. — Реально, — отвечает актер. — Реально, — повторяет А. П. усмехнувшись и, после маленькой паузы, говорит: — Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос «реальный», а картина испорчена... Сцена требует известной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство. Сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни. Не надо вводить на сцену ничего лишнего».

Предостережения Чехова, очарование и изящество языка его пьесы, дух ее, так тонко отразивший сложные веяния эпохи — все это возымело свое дей-

ствие. Сами того не зная, руководители Художественного Театра «Чайкой» и «Дядей Ваней» начали новый театральный стиль — стиль импрессионистического театра.

В то время как натуралистические постановки отличались законченностью каждой детали, каждого момента, психологической прямолинейностью и логичностью действия, «фотографичностью» всего происходившего на сцене, спектаклям «театра настроений» была свойственна недоговоренность, «полутоны» и намеки, психологически оправданные противоречия между текстом и действием — то, что получило позднее название «подтекст». В первой постановке «Чайки» в Художественном Театре нашли свое выражение новые режиссерские приемы, позднее названные Мейерхольдом «властью тайны» и сыгравшие значительную роль в его будущем творчестве. В своей статье «Натуралистический театр и театр настроений», написанной в 1906 году, он так описал эти приемы: «В первом акте не было видно, куда уходили действующие лица. Пробежав через мостик, они исчезали в черном пятне чащи куда-то... При первой постановке «Чайки» в третьем акте окно было сбоку и не был виден пейзаж, и когда действующие лица входили в переднюю в галошах, встряхивая шляпы, плэды, платки, рисовалась осень, моросящий дождь, на дворе лужи и хлюпающие по ним дощечки...»

Театр настроений пробуждал фантазию зрителей, глубоко вводил их в мир переживаний героев пьесы, в психологическую атмосферу происходившего на сцене. Выражаясь современным языком, этот театр «творчески активизировал зрителя».

Чеховский «театр настроений» явился законченным выражением импрессионизма в театральном искусстве и его значение в истории этого прекрасного художественного стиля так же велико, как и значение великих французских художников конца века и музы-

ки Дебюсси и Равеля. По мнению Мейерхольда, высказанному им позднее, уже в пору его разрыва с Художественным Театром, чеховский импрессионистический театр, кроме режиссерских приемов, создавших на сцене «власть тайны», обладал еще одной особенностью. «Секрет чеховского настроения, — писал он, — скрыт был в ритме его языка, и вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного Театра в дни репетиций первой чеховской постановки... Ключ к исполнению чеховских пьес находился в руках группы «чеховских актеров», почти неизменно исполнявшей все пьесы Чехова. И эта группа лиц должна считаться создателем чеховского ритма на сцене».

Увлечение чеховским театром и личностью Чехова явилось в творческом сознании Мейерхольда тем фундаментом, на котором позднее выросло его полное отрицание мейнингенских принципов натуралистического театра. И немаловажную роль в этом сыграли его хорошие личные отношения с великим писателем, установившиеся еще со времени первых дней его работы над ролью Треплева и вскоре принявшие дружеский характер. Чехова привлекли в нем его интеллигентность, его серьезный и пытливый подход к вопросам искусства. Интеллигентность в людях вообще Чехов ценил. После показа ему «Чайки» восторгался труппой Художественного Театра и говорил: «Чудесно же. У вас же интеллигентные люди, у вас нет актеров и нет шуршащих юбок».

Мейерхольд так высоко ставил авторитет Чехова в области специальных вопросов театрального искусства, что осенью 1899 года обратился к нему за советом, как играть роль Иоганнеса Фокерата в пьесе Гауптмана «Одинокие». Чехов ответил обстоятельным письмом, в котором предостерегал против натуралистического толкования образа, предвидя, что именно в таком плане будет его разрешать режиссер спектакля Станиславский. «Я знаю — Константин Сергеевич бу-

дет настаивать на этой излишней нервности, он отнесется к ней преувеличенно, но вы не уступайте: красотами и силою голоса не жертвуйте такой мелочи, как акцент, не жертвуйте, ибо раздражение, в самом деле, есть только деталь и мелочь».

В первом сезоне Художественного Театра Мейерхольд выступил всего в 96 спектаклях. Сыграл он 10 ролей, в том числе Василия Шуйского в «Царе Федоре», маркиза Форлипополи в «Трактирщице», Маргаритова в «Поздней любви», принца Арагонского в «Шейлоке», Тирезия в «Антигоне» и Треплева в «Чайке».

У московских критиков выступления его встретили, в общем, сдержанную оценку. Отмечалась, обычно, чрезмерная характерность, резкость создаваемых им сценических образов. Особенные сомнения вызывали, столь частые в его актерских работах, преувеличение болезненных, патологических черт образа. Хотя тон рецензий в московской прессе был сдержанный, чувствовалось благожелательность и уважение к солидной технической квалификации молодого актера, — но не было в них ноток искренного восхищения. Чувствуется, что Мейерхольд не очаровал и не покорил Москвы. О принце Арагонском Эфрос писал в «Новостях дня»: «...Мейерхольд (принц Арагонский) дает характерную фигуру. Есть маленький шарж, но он здесь уместен: самая роль написана немного в тоне буффонады».

Отзывы об его исполнении ролей Шуйского и маркиза Форлипополи были также кратки и скорее благоприятны. Больше всего внимание московских критиков привлек его Треплев. Но общий тон рецензий был не слишком восторженный — «с одной стороны нельзя не сказать, с другой стороны нельзя не при-

знаться...» А. И. Урусов писал: «У господина Мейерхольда вырывались, как мне кажется, слишком кричащие ноты, бранчливые интонации». Сергей Глаголь в «Курьере» говорил, что «...перед нами был хороший драматический актер, давший образ изломанного с детства неврастеника...» Н. Эфрос позднее, в своей истории Художественного Театра, писал: «Трудную, местами опасную роль Треплева играл В. Э. Мейерхольд, тогда сильно увлекавшийся Чеховым и его театром, сильно его чувствовавший. Но в сценической актерской природе Мейерхольда, каким я его знал в его годы в Художественном Театре, была большая резкость, не было мягкости и в голосе слабее всего были ноты задушевности. Треплев, раздражаемый своими литературными неудачами, Треплев, изглоданный непризнанностью, стоял впереди Треплева лирически скорбного, Треплева шопеновских вальсов. Какая-то нежная ласковая дымка, которою окутан этот Треплев, —разрывалась, растрачивалась исполнением. И оттого это был характерный, но не чеховский Треплев».

Во втором сезоне 1899-1900 г. он играл Грозного в «Смерти Ивана Грозного», Мальволио в «Двенадцатой ночи» и упомянутого выше Иоганнеса в «Одиноких» Гауптмана. Московские театральные рецензенты отнеслись к его новым работам, в общем, отрицательно. Об его исполнении роли Грозного критик С. В. Васильев писал в «Московских ведомостях», что «...в исполнении Мейерхольда в Грозном исчезло все царственное» и была неумеренно подчеркнута «патологичность и нервность натуры немощного старика». О роли Иоганнеса Фокерата рецензент газеты «Курьер» писал: «Исполнитель наиболее ответственной роли драмы г. Мейерхольд приложил много труда, но диапазон его молодого дарования не настолько еще обширен, чтобы изобразить во всей мощи и немощи сложный образ Иоганнеса». Критик в «Московских ведомостях» отмечал, что из молодого Фокерата Мей-

ерхольд сделал совершенного неврастеника, а Кичеев в «Русском слове» писал, что Мейерхольд-Фокерат «...вышел с места в карьер не только уж просто неврастеником, а человеком, которого в первом акте нужно прямо сажать на цепь или вязать в горячечную рубашку».

Чеховскому совету Мейерхольд, как мы видим, не последовал. Но вряд ли сделал он это преднамеренно. Можно также предположить, что и влияние Станиславского не оказалось решающим для его трактовки образа гауптмановского героя. Вероятнее всего, основная причина лежала в острой и ограниченной характерности его актерского амплуа. В силу органических особенностей его сценического темперамента, в огромном большинстве из всех сыгранных им ролей, давал он изломанные, гротесковые образы болезненных, нервных, физически-немощных, психически неустойчивых людей. Некоторые из этих ролей были его большими творческими достижениями. В своем «сверххарактерном» амплуа достигал он, подчас, высокого совершенства — причиной чего была, конечно, его бесспорно первоклассная актерская техника. И это относится как ко многим из первых его выступлений на сцене Художественного Театра, так и к самой последней из сыгранных им ролей — роли старого, болезненного, патологически-жестокого губернатора в кинокартине «Белый орел», поставленной Протазановым в 1927 году.

В следующем третьем сезоне 1900-1901 г. Мейерхольд получил всего лишь одну ответственную роль — Тузенбаха в чеховских «Трех сестрах». А в Петербурге, куда Художественный Театр впервые приехал на гастроли в конце этого сезона (февраль 1901 г.), выступления его встретили резко-отрицательные отзывы критиков, иногда граничившие с настоящим возмущением. Кугель в «Петербургской газете» писал, что Мейерхольд «...неопытен, лишен искры божией, у него

нескладная и долговязая фигура». «Петербургский листок» назвал его в роли Иоганнеса Фокерата «не в меру суетящимся пациентом больницы для душевнобольных», а Беляев в «Новом времени» говорил, что у Мейерхольда для роли Иоганнеса «только и есть подходящего, что немецкая фамилия».

Можно предположить, что петербургские критики в своем беспощадном разносе актерских выступлений Мейерхольда немножко перехватили через край. В то время — первые годы нового века — Петербург в области театрального искусства был более консервативен, нежели Москва. Во всяком случае, некоторые московские критики сочли своим долгом выступить в защиту молодого московского актера, но нельзя было бы сказать, что это удалось им сделать с достаточной убедительностью. Васильев в «Московских ведомостях» написал, что нет оснований Иоганнеса считать немцем, и что его болезненность является неотъемлемой чертой роли. Критик П. Ярцев в «Театре и искусстве» заявил, что «... не признавая ничего, кроме средних способностей за г. Мейерхольдом, я глубоко сочувствую театру, который так трактует его роль».

Общий неуспех актерских выступлений Мейерхольда на сцене Художественного Театра был очевиден и напрасно стремились некоторые из его биографов обойти молчанием это важное обстоятельство в его творческой биографии. В четвертом сезоне 1901-1902 г. ему дали играть всего лишь две небольшие эпизодические роли, столь незначительные, что его выступления в них прошли совершенно незамеченными для рецензентов. В московских газетах за эту зиму о нем не было помещено ни одного единственного слова. Есть все основания предположить, что к тому времени руководители Художественного Театра пришли к заключению, что, как актер, он не оправдал возлагавшихся на него ранее больших надежд. И однако это разочарование в его актерских возможно-

стях не помешало Станиславскому и Немировичу-Данченко относиться к нему в будущем с неизменным уважением, как к одному из наиболее интеллигентных и культурных молодых деятелей русского театра.

Его дружба с Чеховым продолжалась. Когда А. П. приходилось жить в Ялте, они переписывались. В одном из писем Чехова к О. Л. Книппер есть следующие слова: «Получил письмо от Мейерхольда, пишет он хорошо, даже талантливо отчасти, и лучше, чем писал раньше. Ему бы следовало сотрудничать в газетах».

Что-то не совсем обычное, какую-то непонятную силу чувствовали иногда люди с тонкой духовной организацией в молодом и не очень задачливом актере Художественного Театра. 23 апреля 1900 г. во время гастролей театра в Ялте, на литературном вечере читал он «Песню о соколе». Присутствовавший в зале Горький подарил ему первый том своих рассказов со следующей надписью: «Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду. Вы с вашим тонким и чутким умом с вашей вдумчивостью — дадите гораздо больше, чем даете, и, будучи уверен в этом, я воздержусь от выражения моего желания хвалить и благодарить Вас. Почему-то мне хочется напомнить вам хорошие и мудрые слова Иова — «Человек рождается на страдание, как искры, чтобы устремиться вверх! Вверх!» М. Горький».

В феврале 1902 года в московских газетах появилось сообщение о реорганизации Художественного Театра в товарищество на паях сроком на 3 года. В списке имен полноправных пайщиков имени Мейерхольда не было. 23 февраля в газете «Курьер» была помещена заметка о том, что актеры Санин, Мейерхольд и Кошеверов уходят из театра и что причиной ухода являются материальные интересы. На другой

день в той же газете появилось письмо в редакцию с опровержением за подписью всех трех уходящих: «...Не желая придавать гласности причины, заставившие нас оставить Художественный Театр, считаем долгом заявить, что уход наш из состава труппы совершенно не связан с соображениями материального характера».

Можно, конечно, поверить Мейерхольду, что причины его ухода не имели прямого отношения к материальным вопросам. Дело было в том, что его актерская карьера на сцене Художественного Театра зашла в тупик. Ни на что большее не мог он рассчитывать, как на скромное положение исполнителя эпизодических, характерных ролей. Не с его самолюбием, не с его самомнением и не с его энергией можно было примириться с этим...

Мейерхольд и Кошеверов организовали свою собственную драматическую труппу и сняли на сезон 1902-1903 г. городской театр в Херсоне. Молодые актеры решили испытать свои силы в создании самостоятельного театрального дела, основами которого, по замыслу его организаторов, должны были стать творческие принципы, методы и репертуар Художественного Театра.

Летом 1902 года Мейерхольд уехал в Северную Италию путешествовать и отдыхать после московских разочарований.

26 мая в газете «Курьер» была помещена его большая корреспонденция об итальянских впечатлениях, явившаяся его первым выступлением в московской печати. В Италии же он написал свою первую режиссерскую экспозицию постановки «Псковитянки» Мея. Надо признать, что экспозиция составлена умело и продуманно, с тщательной разработкой мизансцен, с уче-

том мельчайших деталей постановки. Можно заключить по этой его первой режиссерской работе, что стиль и приемы натуралистического театра, традиции мейнингенцев и первых исторических постановок Художественного Театра были им, действительно, усвоены хорошо.

Открытие сезона в Херсоне состоялось 22 сентября 1902 года постановкой чеховских «Трех сестер». Успех спектакля был большой, можно было бы назвать его даже исключительным. Корреспондент московского журнала «Театр и искусство» писал, что «...трудная по исполнению пьеса была так тщательно разработана во всех деталях, что ее, можно сказать, не узнали видевшие исполнение ее в Херсоне раньше другою труппою».

Местная газета «Юг» поместила восторженную рецензию — «пьеса разыграна концертно... Участники спектакля были засыпаны цветами...»

Без сомнения, в тот вечер русская провинция впервые увидела серьезный «режиссерский» спектакль, подчиненный от начала и до конца единому, продуманному постановочному плану. В «Трех сестрах» так же, как и во многих последующих спектаклях, Мейерхольд и Кошеверов стремились копировать постановки Художественного Театра, часто во всех их деталях, и делали это весьма успешно. Надо отдать им должное, они оказались первыми театральными деятелями, открывшими в нелегких условиях русской провинции как бы филиал Художественного Театра. И финансовый и художественный успех дела был велик. В творческой биографии Мейерхольда это был, по сути дела, его первый настоящий и бесспорный профессиональный успех. То, что не приходило к нему в течение всех четырех лет его актерской деятельности на сцене Художественного Театра, сразу же пришло к нему после первой же его работы режиссера и руководителя театральной труппы. Весной 1903 года корреспондент

«Театра и искусства» так писал о херсонском театре: «Антрепренеры городского театра Мейерхольд и Кошеверов, став впервые во главе театрального дела, ведут его без всяких широковещательных реклам, без громких, никогда вообще неисполнимых обещаний, тихо, скромно, на новых для провинции началах, с редкою добросовестностью, энергией и любовью». Далее корреспондент отмечал высокое качество репертуара, «...чуждого разных модных, делающих сбор, низкопробных переделок, прочей театральной дребедени, замечательную стройность, интеллигентность исполнения, небывалый ансамбль, художественность постановки и режиссерской части...»

Как актер, Мейерхольд много выступал в этом сезоне и, конечно, его большое мастерство острого характерного актера было по достоинству оценено херсонскими театралами. Большинство из сыгранных им ролей были те же, которые играл он в Художественном Театре, но были и новые — в том числе роль старого клоуна в пьесе Шентана «Акробаты», считавшаяся одним из лучших его актерских достижений за всю его жизнь.

Важным обстоятельством в развитии его самостоятельного режиссерского опыта было то, что провинциальные условия требовали большого количества премьер и одним репертуаром Художественного Театра было не обойтись. Ему и Кошеверову пришлось поставить за сезон более двух дюжин пьес, не входивших в репертуар Художественного Театра, работая над которыми, он был вынужден искать свои собственные сценические формы. Обычно это были формы натуралистического театра, обусловленные не только его творческим опытом воспитанника Художественного Театра, но и драматическим материалом, с которым ему приходилось иметь дело. В первом сезоне он ставил хорошие пьесы русских и западных драматургов умеренно модернистского направления.

Но в следующем сезоне 1903-1904 года эта умеренность уступила место радикальной, сверхмодернистской репертуарной линии.

Этот второй херсонский сезон он провел уже самостоятельно, без покинувшего дело Кошеверова. В актерском составе также произошли некоторые изменения, несколько ослабившие ансамбль труппы. Но самым важным событием, во многом определившим характер этого сезона, оказалось приглашение им его друга А. М. Ремизова в состав труппы на некую таинственную, неуказанную на афишах, должность. По словам самого Ремизова, он служил в театральном деле молодого Мейерхольда в качестве «настройщика с вывертом и наперекор». Как это ни странно на первый взгляд, но это образное «ремизовское» выражение довольно точно определяет роль Ремизова в херсонском театре его друга. Он был литературным консультантом Мейерхольда и, причем, настолько авторитетным, что влияние его выходило за пределы чисто литературные в специальную область режиссера-постановщика. Он действительно «настраивал» деятельность Мейерхольда на определенный лад, и нельзя не признать, что этот лад был, до некоторой степени, в самом деле «с вывертом и наперекор».

Основой репертуара второго сезона были объявлены: четыре пьесы Ибсена, три Метерлинка, четыре Пшибышевского, пять Гауптмана, три Шницлера, одна новая пьеса Чехова и «На дне» Горького.

С большой смелостью был взят радикальный курс, сразу определивший провинциальную труппу, под руководством молодого не слишком опытного режиссера, как самую новаторскую, ультрарадикальную театральную организацию во всей России. С этого времени театр получил название «Товарищество новой драмы» и по справедливости следует признать, что название это было вполне оправдано.

Успех «Товарищества» у херсонской публики был далеко не такой блестящий, как успех театра в предшествующем сезоне. В корреспонденции «Театра и искусства» читаем, что «публика не совсем удовлетворена спектаклями нынешней труппы... Вместе с изменениями к худшему труппы, ослабела и режиссерская часть, так как теперь приходится выносить на своих плечах одному Мейерхольду то, что в прошлом году он делал вместе с Кошеверовым. Изменилось также и направление. Задавшись целью знакомить публику с новинками драматической литературы, антреприза уже не так заботится о художественности исполнения».

Но, в то самое время, когда эта корреспонденция в специальном театральном журнале в общем объективно оценивала настроения разочарования херсонской публики «Товариществом новой драмы», в другом, во многих отношениях значительно более влиятельном московском журнале «Весы» была помещена статья о работе Мейерхольда над новым репертуаром, написанная в совершенно другом тоне. «Весы» был программным органом очень сильной и значительной в творческом отношении группы поэтов и художников начинавшегося «серебряного века» — группы московских символистов во главе с Валерием Брюсовым. И вот в 4-м номере этого журнала за 1904 год появилась статья Ремизова о постановке Мейерхольдом пьесы Пшибышевского «Снег». Напомним, что Ремизов сам был яркой фигурой в литературном мире «серебряного века» и его авторитет для этого мира стоял, конечно, выше авторитета маститых, «старомодных» театральных критиков. Ремизов писал о «Снеге»: «Постановка, в которой сказалось большое художественное чутье режиссера Мейерхольда, сумевшего сочетать в тоне, красках и пластике символику драмы с ее реальным сюжетом, желанное любовное отношение актеров к своим ролям, — всё это сыграло

симфонию снега и зимы, успокоения и неукротимой жажды, отразило исстрадавшуюся душу и трепетно-дерзкое сердце творца «Тоски». — И дальше об исполнителях, в том же литературном стиле эпохи символизма: «Бронка-Мунт — белая чистая снежинка, так крепко прижавшаяся к изумрудно-огненной, живой, лишь задремавшей озими... Казимир-Певцов — прозрачно-голубая льдина, унесенная в теплое море от полярных бурь...» и т. д. и т. п.

У местной публики «Снег», конечно, провалился совершенно. Но для репутации Мейерхольда провал этот не имел никакого значения. Зато исключительно важным для всего его будущего было то обстоятельство, что элита русского символизма почувствовала в нем своего творческого единомышленника, узнала о нем, как о молодом режиссере, работающем над воплощением эстетических идей символизма в искусстве театра.

Следующий сезон 1904-1905 года Мейерхольд и его «Товарищество новой драмы» провели в Тифлисе. Этот переезд следует признать большим организационным успехом молодого театра. Тифлис, один из культурнейших городов России, предоставил «Товариществу» новый, только что отстроенный театр артистического клуба с превосходной, оборудованной по последнему слову театральной техники, сценой.

Сезон открылся 26 сентября 1904 года «Тремя сестрами».

В этом третьем по счету сезоне своей деятельности режиссера и руководителя театрального дела, Мейерхольд попытался дать все лучшее из репертуара обоих херсонских сезонов. Тифлисский сезон шел по двум линиям: первая из них была испытанная линия Художественного Театра и она сразу принесла «Товариществу» успех и признание интеллигентной тифлисской публики. Вторая линия — линия модернистской драматургии проводилась на этот раз с бо́льшей осто-

рожностью и со значительно лучшей подготовкой нежели в Херсоне. Поэтому многие из новых постановок современных пьес также имели хороший успех у зрителей и у критиков, как например, «Доктор Штокман» и «Гибель Надежды».

Все шло в высшей степени благополучно до тех пор, пока Мейерхольд не поставил все тот же злополучный «Снег». На этот раз Всеволод Эмильевич, окрыленный своими успехами у тифлисцев, проявил уже значительно большую смелость в работе над пьесой польского декадента нежели год тому назад в Херсоне. От привычных для зрителей приемов натуралистического театра в постановке «Снега» ничего не осталось. Даже сам снег был не белого, как тому положено природой, а «ультрафиолетового» цвета.

Отказавшись от традиций натурализма, Мейерхольд попытался создать на сцене «настроения», «впечатления» и «символы». По тем отрывочным данным об этом спектакле, которые дошли до нас, ему удалась лишь первая, негативная часть его замысла. Натуралистический театр был им, действительно, уничтожен в постановке «Снега». Но ничего цельного и художественно убедительного взамен ему создано не было. Рецензий на этот спектакль не существует. Газета «Тифлисский листок», обычно благожелательно относившаяся к «Товариществу новой драмы», никакого критического отзыва о «Снеге» не напечатала, ограничившись небольшим, довольно ироническим по тону, фельетоном, в котором говорилось, что «...в первом и во втором действии царила египетская тьма, которая начала рассеиваться в третьем, но еще в четвертом было очень темно...»

В московском журнале «Театр и искусство» есть корреспонденция об этом спектакле, где в сильных выражениях описывается его скандальный провал: «Пьесу ошикали всем театром. Раздавались крики «долой сверхдраму». Некоторые настойчиво требовали

г-на Мейерхольда, но он благоразумно не показался, некоторые же ни за что не хотели уходить, наивно думая, что пьеса не кончилась, так как «пока ничего нельзя понять»...

Можно предположить, что не столько консервативный вкус тифлисской публики, как неудачное, наивное разрешение задачи создания условного, символического спектакля определили шумное фиаско «Снега». Но для репутации Мейерхольда в столичных кругах молодых творцов «серебряного века» и этот провал не принес ничего, кроме хорошего. Последовательным и неутомимым пропагандистом новой драматургии, смелым исследователем неизведанных творческих путей нового театра, талантливым молодым художником, непризнанным и не понятым «отсталой публикой» как раз в самой интересной и значительной его работе — таким представал он перед петербургскими и особенно перед московскими модернистами из своего южного далека.

И кое-что в этой его репутации было все-таки им справедливо заслужено. Как ни говори, а «Снег», при всем его великом несовершенстве, был действительно первым опытом условного, антинатуралистического театра в России.

После окончания сезона в Тифлисе, весной 1905 года, Мейерхольд поехал в Москву, где произошли его встречи и беседы со Станиславским, на которых решена была организация театра-студии при Художественном Театре. Станиславский так пишет об этом в «Моей жизни в искусстве»:

«В этот период моих сомнений и исканий я встретился со Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, бывшим артистом Художественного Театра. На четвертый год существования нашего дела он ушел от нас в провинцию, собрал там труппу и искал с ней нового, более совершенного искусства. Между нами была та разница, что я лишь стремился к новому, но еще

не знал путей и средств его осуществления, тогда как Мейерхольд, казалось, уже нашел новые пути и приемы, но не мог их осуществить в полной мере, отчасти в силу материальных обстоятельств, отчасти же ввиду слабого состава актеров труппы. Таким образом, я нашел того, кто был мне так нужен тогда в период исканий. Я решил помогать Мейерхольду в его новых работах, которые, как мне казалось, во многом совпадали с моими мечтаниями».

ГЛАВА ПЯТАЯ

Когда 5 мая 1905 года Всеволод Эмильевич выступил с речью на первом общем собрании сотрудников Театра-Студии, то вряд ли он точно представлял себе, чем должен был стать этот экспериментальный филиал Художественного Театра, руководить которым был он приглашен. По мысли Станиславского, Театру-Студии надлежало идти по путям «нового, более совершенного искусства» и осуществлять его новыми средствами.

Как раз незадолго до того (2 октября 1904 года) Художественный Театр потерпел серьезную неудачу при постановке одноактных пьес Метерлинка. Режиссура не сумела найти сценические формы, соответствующие духу и стилю драматургии бельгийского символиста, и результатом был настоящий провал, чрезвычайно тяжело переживавшийся Станиславским. В смятенном состоянии духа, исполненный творческих сомнений вел Константин Сергеевич переговоры с Мейерхольдом, от всего сердца желая верить, что бывший его ученик уже нашел пути нового театра и новые методы его осуществления. Так ли это было в действительности?

За три года своей самостоятельной работы в провинции Мейерхольд зарекомендовал себя культурным

и знающим режиссером, вполне усвоившим методы работы Художественного Театра, квалифицированным руководителем серьезного театрального дела, врагом рутины и пошлости на сцене, низкопробного репертуара и дешевого успеха. Все это было совершенно неоспоримо. Но, конечно, никаких «новых путей» в театральном искусстве он за эти три года не открыл, да, за одним единственным исключением, особенно и не пытался открывать. Это же исключение было слишком художественно незначительно. Нельзя же было всерьез считать сумбурные и наивные, формально-беспомощные «искания» в постановке «Снега», за создание нового театрального стиля.

Всего лишь одним качеством строителя нового театра действительно обладал он уже и тогда в полной мере — это было его превосходное знание лучших произведений современной драматургии, приобретенное на личном опыте деятельности режиссера и постановщика. Новый репертуар он знал хорошо. К тому же он был отличный оратор. Красноречиво, а иногда и увлекательно, научился он излагать свои мысли перед слушателями и делал это всегда в столь модном в те времена, туманном и приподнятом стиле языка символистов. Содержание его ораторских выступлений бывало, всё больше, характера негативного, отрицающего и «разрушительного» — об изживающих себя традиционных формах театрального искусства, о неспособности современных театральных средств выразить дух новой драматургии, о неудовлетворенности интеллигентного зрителя существующим театром и т. д. и т. п.

Подобного рода общими местами, отвлеченными громкозвучащими фразами, полна его речь на первом заседании участников Театра-Студии. Нет в ней ни принципиальной творческой декларации, ни программы, ни, вообще, хотя бы одной конструктивной творческой идеи. Исключение, пожалуй, составлял лишь

его чисто организационный план ежегодного выпуска полностью укомплектованного театрального коллектива, для того, чтобы со временем по всем провинциальным городам России распространить новое театральное искусство.

Сенсационный шум, поднятый журналами вокруг его немногочисленных провинциальных экспериментов, в соединении с его несомненным даром оригинально и интересно говорить о новом театре — вот истинные причины его приглашения в Москву.

С легкой руки Станиславского, очутился он в положении «выдвиженца». Иногда случается это со способными, прилежными и удачливыми молодыми людьми, когда им особенно «повезет». Обратит внимание начальство на такого молодого человека и захочет произвести рискованный опыт — назначить на ответственную должность, для которой нет у него ни подготовки, ни практического стажа. Так и Всеволод Эмильевич из провинциального своего «Товарищества новой драмы» попал в художественные руководители первой экспериментальной студии Московского Художественного Театра, на правах равного партнера своего недавнего учителя и кумира К. С. Станиславского.

Цвет молодого русского искусства был приглашен для работы в студии. Литературной частью заведывал Валерий Брюсов, композитором был талантливейший Илья Сац, среди группы художников были Сапунов, Судейкин и Денисов. Со всеми этими блестящими молодыми артистами отныне предстояло сотрудничать Всеволоду Эмильевичу — более того — на нем, как на главном режиссере, лежала ответственная задача координировать и направлять творческие усилия своих новых коллег. Редко бывает, когда, выдвинутый счастливым стечением обстоятельств, неопытный молодой руководитель сумеет удержаться на высоком посту. Почти всегда рискованный эксперимент оканчивается неудачей. Только исключительно

умные, талантливые, энергичные и цепкие люди, учась и совершенствуясь «на ходу», работая без отдыха не покладая рук, ведут успешно дело, к которому до того совершенно не были подготовлены. К чести Мейерхольда, он оказался одним из таких людей.

В те времена, о которых идет речь, новые веяния в русском искусстве вышли из стадии «исканий» и вступили в период творческой зрелости.

В 1904 году вышла первая книга стихов Александра Блока «Стихи о прекрасной Даме». Журналы символистов «Весы» и «Новый путь» были наполнены оригинальным и блестящим по форме содержанием. Художники дягилевской группы «Мира искусств» создавали целую эпоху в русской живописи, едва ли не самую значительную за всю ее недолгую историю. Рахманинов и Скрябин из талантливых молодых эклектиков становились интереснейшими законченными композиторами, открывателями новых горизонтов музыкального искусства. Совершенно замечательных успехов достигли русские артисты во всех областях исполнительского искусства. Художественный Театр воспитал великолепную плеяду тонких и своеобразных драматических актеров. Шаляпин, Собинов, Нежданова подняли на небывалую высоту русскую вокальную культуру. Леопольд Ауэр в своем классе в петербургской консерватории создавал величайшую скрипичную школу нашего столетия. Балет императорских сцен достиг высокого совершенства и близок уже был день его всемирного триумфа, который подготавливал ему смелый организационный гений Дягилева.

Советские историки любят укладывать сложные творческие процессы в области культуры в хронологические рамки социальной и политической истории страны. Но творческий подъем эпохи «серебряного

века» совершенно невозможно соединить с ходом внутренних политических событий в России. Было бы тенденциозной ошибкой считать, что в период нарастания революционной бури, вплоть до самого взрыва революции в последние месяцы 1905 года, русскому искусству были свойственны некоторые определенные настроения и определенное содержание, а позже, в годы так называемой реакции, совсем другие. Развитие искусства в России (если иметь ввиду, конечно, художественно-значительную его часть) шло неуклонно по одной и той же линии, начиная с чеховских 90-х годов прошлого века, в течение, может быть, трех десятилетий, тесно связанное с общими настроениями и духом этого периода великой европейской цивилизации и лишь относительно испытывая влияния русских национальных катастроф.

Громы мировой войны не повлияли на поэзию Блока и Гумилева, на музыку Скрябина, Глазунова и Стравинского. И даже грандиозный взрыв октябрьской революции, что бы там ни говорили современные социологи, ни в малейшей мере не был связан с замечательными спектаклями Вахтангова и Таирова, созданными в годы гражданской войны и разрухи.

Так же было и в 1905 году в дни работы Театра-Студии. Русский символизм продолжал развиваться, не обращая никакого внимания на политическую обстановку в стране. В дни, когда подготавливалась всероссийская забастовка и составлялись планы вооруженного восстания и уличных боев, группа театральных модернистов, утонченных ценителей прекрасного, в четырех стенах студии занималась проблемами создания нового, условного театрального стиля, абсолютного «искусства для искусства», бесконечно далекого от современной жизни, от всех ее волнений, тревог и интересов. Куда девались все революционные, левые идеи, которые так усердно внушали Всеволоду Эмильевичу его пензенские друзья? В один из самых

бурных революционных периодов в истории России он предпочел погрузиться с головой в мир творчества, причем это было творчество в манере антиреалистической, эстетически-утонченной, изысканно-элегантной, условной... Вот этот последний термин — «условная манера», «условный театр» — вряд ли мог сам Мейерхольд определить в те дни достаточно ясно. Но некоторые из новых его товарищей по Театру-Студии без сомнения помогли ему в этом.

Еще в 1902 году, в № 4 журнала «Мир искусства», появилась статья Валерия Брюсова, направленная против натуралистического искусства Художественного Театра. В этой статье, озаглавленной «Ненужная правда», впервые были сформулированы принципы условного, стилизованного искусства.

«Подражание природе — средство в искусстве, а не цель его... Совершенно ошибочно считать в искусстве целью то, что для него только средство... Удвоение действительности, если и имеет какой-нибудь смысл само по себе, то исключительно научный... Современные театры стремятся к наиболее правдивому воспроизведению жизни. Эти театры — богадельня для людей со слабой фантазией... Но если бы театр и был смелее, всё равно он не выполнил бы своих намерений. Воспроизвести правдиво жизнь на сцене — невозможно... Везде, где искусство, там и условность. Но есть два рода условностей. Одна из них происходит от неумения создать подлинно то, чего хочешь... Но есть условность иного рода — сознательная... Сцена должна давать всё, что поможет зрителю восстановить в воображении обстановку, требуемую фабулой пьесы... Нет надобности уничтожать обстановку, но она должна быть сознательно условной. Она должна быть, так сказать, стилизована... От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности».

Выбор пьес для первых постановок как будто умышленно демонстрировал полную оторванность Те-

атра-Студии от реальной жизни. Предполагали ставить трилогию «Сны» Д'Аннунцио: «Сон весеннего утра», «Сон осеннего вечера» и «Сон в летнюю ночь». Всё это лето Мейерхольд работал с исключительной энергией. Именно в эти дни в его творческом сознании впервые начали укладываться, обобщаться и постепенно принимать стройные формы все прежние влияния: и чеховский театр, и Ремизов, и символисты, и музыка, и новая драматургия. Еще недавно расплывчатые, туманные понятия — «условный театр», «условная манера», «стилизация» — понемногу становились конкретными, профессионально-четкими терминами. Особенно важным для него оказался период работы в макетной мастерской Студии с художниками Сапуновым и Судейкиным. Вместе с ними и с композитором Ильей Сацом он начал работу над постановкой «Смерти Тентажиля» Метерлинка. Первая проблема, с которой пришлось ему столкнуться, была проблема оформления условного спектакля. И Сапунов и Судейкин, по своему стилю, не были художниками реалистами. Но как можно было перенести на трехмерное пространство сцены их импрессионистическую, условную живопись? Прежде всего нужно было решить, что делать с макетом. Каким образом можно было сделать условный, антинатуралистический макет? То, что казалось таким красивым, заманчиво-оригинальным в двух измерениях рисунка и эскиза, становилось совершенно невозможным в трех измерениях обычного театрального макета. Макет неизменно оказывался копией реальной обстановки — будь то комната со столами, стульями и диванами, лес с деревьями или стена замка с башнями и воротами. Макет был непременным атрибутом театра натуралистического и потому он оказался одним из главных тормазов в практическом осуществлении идеи театра условного. Сапунов и Судейкин были первыми художниками, понявшими, что для создания условного

театра нужно отбросить макет и заменить его эскизом, предоставлявшим совершенно неограниченные возможности для стилизации оформления спектакля. Идея уничтожения макета была принята Мейерхольдом с восторгом. Позднее он писал в своей книге «О театре»: «Вертя в руках макет — мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты, это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра».

Замена макета эскизом была первым, действительно серьезным ударом по мейнингенскому театру. Но для Мейерхольда этот, казалось бы, чисто технический вопрос имел и огромное принципиальное значение. Это было его «яблоко Ньютона», его первый шаг мастера на пути создания нового театрального искусства. Работая над проблемой макета, он впервые понял, что всякое новаторство в театре неразрывно связано с организацией сценической площадки, с декоративным оформлением спектакля. Не может быть найден новый «условный» театральный стиль на сцене с традиционными трехмерными декорациями.

Репетиции «Тентажиля» он начал вести на фоне декоративных задников, казалось, так подходивших к тексту символической сказки Метерлинка. Работая над движениями актеров, он применил в качестве задника простой холст и был счастлив, наблюдая, как эта ровная поверхность превосходно выделяла пластический рисунок.

Другой его важной творческой находкой, сделанной им в те же дни, было определение роли музыки в спектаклях условного театра. В этом помог ему Илья Сац, тончайший и талантливейший из театральных композиторов. В беседах с ним пришел Мейерхольд к мысли поставить «Смерть Тентажиля» на музыке, причем музыка должна была быть введена в спектакль, не как обычная в драматическом театре музыка «по ходу действия» или как нейтральный му-

зыкальный фон, а как определенная линия внутреннего диалога, органически связанная с текстом пьесы. Это был в истории русского театра первый опыт применения музыки в качестве одного из основных компонентов драматического спектакля — прием, ставший в недалеком будущем таким обычным для искусства нового театра.

И стилизованные, импрессионистические декорации, сделанные по эскизам вместо макетов, и новые методы применения музыки — всё это было действительно ценными творческими достижениями. Оставалось перейти только через одно препятствие, сделать еще только одно открытие и, казалось, условный театр станет действительностью. Этой последней проблемой был — актер. Что должен был делать актер на сцене нового театра? Как должен он был играть? Как двигаться? Как следовало ему говорить? Мейерхольд попытался ответить на эти вопросы. По его мнению, актеры условного театра должны были произносить текст холодно, с ясной чеканкой слов, без «тремоло», звук голоса должен был иметь опору. В начале темперамент следовало подчинять форме роли, под которой мыслился ритм слова и ритм движений. Трагизм следовало передавать величаво, с улыбкой на лице. Как мы видим, эти требования были весьма формальны, даже наивны, не слишком возвышаясь над уровнем культурного дилетантизма. Но вот одна из технических задач актерского исполнения, которую пытался он разрешить, работая над «Смертью Тентажиля», чрезвычайно важна для его будущего творчества. Огромное внимание уделил он пластике, жесту, движениям актеров. Пантомима становилась для него основным средством выражения сценического действия. Он пришел к весьма смелой по тем временам мысли, что истина человеческих взаимоотношений определяется не словами, а жестами, позами, взглядами и движениями. По движениям должен определять зри-

тель, являются ли действующие лица друзьями или врагами... Так, в то давнее лето 1905 года, пришел он к творческому принципу, которому с тех пор не изменял уже никогда, в течение всей своей долгой жизни в искусстве. «Слова в театре — это только узор на канве движений». («О театре»)

Открытие Театра-Студии было назначено на 10 октября, но нараставшие революционные события заставили дирекцию отложить премьеру до более спокойных дней. Но «более спокойные дни» наступили через несколько недель, а Студия так и не была открыта никогда. Чем было вызвано в действительности такое радикальное решение дирекции? В московских газетах появилось следующее сообщение:

«Театр-Студия, проектировавшееся филиальное отделение Художественного Театра, как передают, не откроется совсем, причина — происходящие события. Артистам уплочено до поста».

Вряд ли дело было только в происходящих событиях. Вернее всего причина ликвидации столь широко задуманного дела лежала в сомнительном успехе «Смерти Тентажиля», генеральная репетиция которого все-таки была показана избранной московской артистической публике. Решающим для судьбы Студии оказалось неприятие Станиславским этого спектакля. В «Моей жизни в искусстве» говорит К. С. о разочаровании в идее условного театра, вызванного опытом работы Театра-Студии. Газетных рецензий на «Смерть Тентажиля» не существует, но в № 1 «Весов» за 1906 год есть большая статья Валерия Брюсова под заглавием «Искания новой сцены», подробно описывающая генеральную репетицию этой постановки. Основная мысль статьи — осуществить идею условного театра Мейерхольду не удалось. Причина неуспеха лежала в недостаточно смелой ломке традиций старого натуралистического театра — особенно в приемах игры актеров. «...В Театре-Студии сделаны были по-

пытки порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность, как принцип театрального искусства. Но властно давала себя знать привычка к традициям сцены, многолетняя выучка Художественного Театра. Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаелиты, в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсти и волнения, как они выражаются в жизни. Декоративная обстановка была условной, но в подробностях резко реалистична. Комнаты без потолка были просто комнатами в разрушенных зданиях, лианы, окутавшие колонны в подземельи, казались настоящими лианами. Там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра и тотчас было видно, что играют плохие актеры без истинной школы и без всякого темперамента. Театр-Студия показал, что пересоздать театр на прежнем фундаменте нельзя. Или надо продолжать здание Антуана-Станиславского, или начинать с основания».

Всеволод Эмильевич решил следовать именно этому последнему совету Брюсова — «начинать все с основания», предварительно разрушив до конца театр Антуана-Станиславского. Как писал он позже в «О театре»: «...Главными врагами моими стали принципы мейнингенцев, а так как в одной части своей деятельности Художественный Театр следовал методу мейнингенцев, то в борьбе моей за новые сценические формы мне и Художественный Театр пришлось объявить своим врагом».

Биограф Мейерхольда Н. Волков пишет, что «...тяжело пережив крушение Театра-Студии, Мейерхольд до Рождества остается в Москве». («В. Э. Мейерхольд»). Вряд ли это верно. В письме, которое послал Всеволод Эмильевич жене 30 января 1906 года из Нижнего-Новгорода, звучат весьма мажорные ноты и нет и следа «тяжелых переживаний». «В этом

году я потерял сезон, потому что не играл. Казалось бы, так. Но это только кажется так, глядя с внешней стороны. Когда я сел в вагон, чтобы начать новый сезон, невольно оглянулся назад и понял, как много дал мне минувший сезон. В этом году в душе моей зародилось что-то новое, что распустит ветви, даст плоды, они созреют, и жизнь моя должна расцвести пышно, прекрасно. Кто-то недавно сказал, что жизнь созидающего художника — кривая, где 25 лет вверху, 30 лет внизу и 35 лет снова вверху. И этот год для меня одна из ступеней кверху, как мне кажется. Май — работа в макетной. Рядом с художниками, которые помогают сознать неосознанное и душа зарождает новый мир. Лето открывает театр Метерлинка и на сцене впервые воплощен примитив. Падение студии — мое спасение, потому что это было не то, не то. Теперь только понимаю, как хорошо, что студия пала...»

Это, действительно, было для Всеволода Эмильевича не только хорошо, но прямо великолепно. Если бы всё случилось иначе и постановка «Смерть Тентажиля» увидела бы свет, еще не известно, каков был бы ее успех и как все обернулось бы в дальнейшем. Сейчас же обстоятельства складывались необыкновенно счастливо. Подумать только, кем он стал для широких театральных кругов России: молодой талантливый режиссер, в содружестве со Станиславским, руководивший экспериментальным филиалом Художественного Театра, работавший вместе с самыми блестящими молодыми русскими художниками, поэтами и музыкантами. По «объективным» причинам, открытие «Театра-Студии» не состоялось. Это было, конечно, прискорбно, но вполне естественно и не его была в том вина. Новые пути театрального искусства лежали теперь открытыми перед ним. Он был первым, и пока единственным режиссером условного театра в России, потому что, после опыта Студии, Станиславский отступил на свои испытанные творческие

позиции Художественного Театра. К тому же и единственная доведенная до конца работа Театра-Студии была работой Мейерхольда, а не Станиславского. И, конечно, не провинция могла теперь быть подходящим полем для его деятельности.

Сейчас же после закрытия Студии он поехал в Петербург выяснить возможности создания нового театра в столице. Здесь он познакомился с одним из значительных центров петербургской культурной жизни — с кружком людей искусства и литературы, регулярно собиравшимся по средам на квартире Вячеслава Иванова под председательством Н. А. Бердяева. Бывали на «средах» Блок, Брюсов, Ремизов, Федор Сологуб, Чулков, Теффи, Андрей Белый, художники Сомов, Билибин, Добужинский, Грабарь и другие.

Эта подлинная элита «серебряного века» встретила Мейерхольда как своего полноправного и заслуженного творческого союзника. 3 января 1906 года он читал на очередной «среде» доклад «О технике нового театра». В короткое время он завел большое количество интересных и полезных знакомств и деловых связей. Вместе с В. Ивановым он усиленно искал меценатов для организации нового театрального дела и вел переговоры с С. П. Дягилевым. Но ничего определенного ему тогда в Петербурге добиться не удалось и, чтобы не потерять сезон окончательно, ему оставалось только одно — ехать опять в провинцию восстанавливать свое «Товарищество новой драмы». Он принял предложение организовать весенний сезон в Тифлисе, куда и выехал 3 февраля 1906 года.

Теперь его высокая репутация уже не была им в такой же мере не заслужена, как в дни начала деятельности Театра-Студии. Умный, энергичный, проницательный и чуткий молодой режиссер, он за пятимесячный срок работы в Студии научился многому. А это многое, чему он в действительности научился,

сумел он, кроме того, еще и возвести в превосходную степень, и в самом недалеком будущем извлек из этого для себя огромные выгоды.

Таинственный и загадочный для широких театральных кругов опыт работы Студии, описал он в многочисленных статьях и докладах талантливо и увлекательно. Много было в этих его выступлениях и подлинного фактического материала. Но гораздо больше было интересного вымысла, художественной фантазии, талантливых проектов. Он представил опыт работы Студии много более значительным и важным для судьбы современного театра, нежели это было в действительности, и сделал это в блестящей и убедительной форме. Но нельзя было бы отрицать и того, что для него самого, для определения принципов его искусства, для выяснения его художественных целей, для всего будущего театра Мейерхольда — опыт Студии сыграл огромную роль.

И вполне понятно его восторженное и радостное настроение, с которым покидал он Петербург, направляясь в провинцию. С его умом, он прекрасно понимал, как блестяще складывалась его судьба, какие возможности развертывались перед ним. Письмо от 30 января написано в восторженном тоне, полно самодовольства и уверенности в будущем. «...Петербург. После всего, чем я жил там, душа моя, как сосуд, полный живительной влаги. Теперь я задыхаюсь от полноты. Влага плещет через край. Я боюсь ее растерять, но вижу, что организм спешит впитать ее в себя. И если все впитает, как это будет великолепно!»

Весенний сезон «Товарищества Новой Драмы» должен был открыться в Тифлисе 12 февраля 1906 года. 8 февраля Мейерхольд приехал в грузинскую столицу, а через два дня получил письмо Веры Фе-

доровны Коммиссаржевской с предложением вступить в труппу ее театра в качестве режиссера и актера. В эти же дни администратор тифлисского артистического общества Бузен предложил ему и «Товариществу» снять помещение артистического клуба на три или на пять лет на гарантированных условиях. Об этих переговорах Мейерхольд писал в письме к жене 9 февраля «...встречи, разговоры, приветствия, комплименты, суление золотых гор, радость ожидания... в общем маленький кошмар».

Как вырос за короткий срок его престиж во мнении провинциальных администраторов! Всего лишь весной прошлого года был он способным и добросовестным молодым режиссером, одним из многих серьезных руководителей провинциальных театральных дел. Теперь же был он столичным маэстро, коллегой Станиславского, признанным в высших артистических сферах Москвы и Петербурга строителем таинственного условного театра.

Предложение договора в Тифлисе было так заманчиво, что в течение нескольких недель Всеволод Эмильевич колебался, не давая определенного ответа, одновременно продолжая вести переговоры с Коммиссаржевской.

Сезон открылся «Комедией любви» Ибсена и «Хирургией» Чехова. У публики успех этого спектакля был ниже среднего, у прессы — доброжелательно-посредственный. Отмечался слабый актерский состав труппы и хорошая работа режиссера. Сам он в письме от 21 февраля выразил свое полное удовлетворение своей собственной работой. «...Первый спектакль с режиссерской стороны прошел образцово.... Было много колоритных пятен и прекрасно скомпанованы декорации. Декорации компановал я... колорит пьесы был представлен превосходно... Я удовлетворен...»

Начиная с этого времени, на критиков и на публику перестал он обращать особенно большое вни-

мание. Письма его наполняются описаниями его режиссерских открытий, тон их приподнятый, увлеченный, чувствуется горячая вера в собственные возможности, убежденность в своем призвании... И бесконечные жалобы на провинциальные условия работы и, главное, на актеров. ...Ох, уж эти актеры! Именно тогда, в феврале 1906 года, начал Мейерхольд свои жалобы на бездарных скверных актеров, не понимающих его великих художественных идей, неспособных выполнять его тонкие и мудрые желания — жалобы, не прекращавшиеся уже в течение всей его жизни в театре. В письме от 24 февраля он изливает свои горькие разочарования: «...Здесь никакого удовлетворения. Я на репетициях вдохновляюсь, говорю, показываю много интересных нюансов, и никто ничего не воспринимает, все невнимательны, тупы и даже просто недобросовестны. А главное, для того, чтобы работать в провинции, мне приходится принижать свой вкус. Я отрицаю весь этот репертуар, мне не нужны эти их (актеров, Ю. Е.) темпераменты, эти их голоса. В монтировочной книге я даю ряд бликов, но никто не хочет их осуществлять... Словом, ужас, ужас, ужас... Я мечтаю о театре — школе, и о многом таком, что в провинции никогда не осуществимо. Зачем, зачем я погублю себя! А я погублю себя, если я останусь в провинции... теперь мне ясно, что провинция — это помойная яма...»

И в письме от 26 февраля — о работе над новыми спектаклями: «...спешная постановка. Опять учение как ходить, как сидеть, словом, начинается кошмар. Я начинаю снова страдать, страдать, страдать.

И тогда я стал кричать, стонать: не могу больше, не хочу. Мне надоело быть режиссером-чернорабочим. Мне надоело обучать людей азбуке, я поэт, а не школьный учитель. Словом, я не Ухов, не Федотов, не даже Немирович-Данченко. Мне хочется тво-

рить... Я эстет. Мне надоело ходить в грязных сорочках и в засаленных штанах (а при этой работе я не могу иначе. Я здесь и режиссер и мебельщик и администратор). Я хочу быть одетым настолько хорошо, чтобы было соответствие между прекрасными стремлениями души и блеском белья. ...Провинция не дает мне, ничего не дает. Я работаю здесь на других... А как художник, я мечу бисер перед свиньями, я отдаю с прекрасных цветов души не всем, кто этого достоин...»

Своей постановкой «Евреев» Чирикова (24 февраля) он вполне удовлетворен: «...Сегодня спектакль шел очень и очень интересно. Финал я поставил крайне любопытно... погром я веду не на шуме, а на тишине... Эффект поразительный. Боюсь, что завтра пьесу снимут. Полицмейстер был на последнем акте...»

«Евреев» действительно запретили после третьего представления. Успех у публики, на этот раз, был огромный. На все три спектакля билеты были распроданы. Но это был успех не режиссера, а сенсационного, злободневного сюжета пьесы, столь близкого настроениям русского общества в те тревожные дни. Ибсеновские «Нора» и «Привидения», поставленные на той же неделе, шли при пустом зале. 25 февраля, после «Норы», состоялось заседание пайщиков «Товарищества», на котором Мейерхольд объявил о своем решении уйти к Коммиссаржевской. Нет сомнений в его полном разочаровании в провинции, но и перспективой будущей работы с великой актрисой он тогда далеко не был увлечен: «...театр этот не то, не то... придется тратить много сил, волноваться и результатов все-таки достичь нельзя — пишет он в письме от 1 марта — поступаю туда только ради того, чтобы докончить начатое в Питере, чтобы то, что сделано уже, не пропало даром. Я говорю о «факель-

ном» движении*), о Дягилеве и т. д. Вижу, что пробуду у Коммиссаржевской до поста и только...»

После принятого решения уйти в театр Коммиссаржевской, он продолжал работать в Тифлисе с исключительной смелостью и самоуверенностью. Уже не существовало ничего, с чем ему приходилось бы считаться, как это и бывает всегда для тех, кто «уходит». Тифлисская публика и тифлисские рецензенты стали для него абсолютно безразличны, так же как и художественные и финансовые успехи самого дела. И, как это тоже иногда бывает, его новые постановки, показанные им в эти дни, сделаны с неожиданным блеском и уверенностью. О «Ганнеле» Гауптмана критик «Тифлисского листка» писал «...поставлена «Ганнеле» безукоризненно. Последняя картина — это апофеоз режиссерского творчества».

Теперь уже ничем он не рисковал, принимая к постановке и «Смерть Тентажиля», хотя в начале сезона сильно сомневался, следует ли показывать тифлисским зрителям изысканное импрессионистическое сочинение Метерлинка, на которое, по его словам в письме от 1 марта, не было «ни одного записанного билета».

В тифлисскую постановку «Тентажиля» вложил он весь опыт, приобретенный в Театре-Студии, и все свое искреннее увлечение искусством символизма. Как это ни странно, успех был совершенно исключительный. В письме от 20 марта он так описывал премьеру: «...Вчера прошел спектакль будущего театра Метерлинка. Перед спектаклем я сказал речь... Публика слушала пьесу с благоговением. Особенно ошеломил первый акт. Публика была подготовлена кое-какими заметками, что спектакль будет поставлен по-новому. Но то, что она увидела, превзошло, повидимому, всякие ее ожидания. Я поставил все акты в раме, затяну-

*) На «Средах» Вячеслава Иванова обсуждался план создания импрессионистического условного театра, которому дано было название «Факел».

той тюлем, за которым шло действие. Рама была из сукна темно-зеленого цвета. Партитура Саца исполнялась на фисгармонии... Костюмы были цветные, как в Студии.

...В антрактах артисты не выходили на вызовы. После пятого акта начались грандиозные овации... Вызваны были двадцать раз, если не больше».

Конечно, как всегда теперь, он был недоволен актерами. В том же письме он жалуется: «...они играли не так, не так, — бледно, невдохновенно, сухо технически. Меня они раздражали. Ну, да что тут делать... Когда появятся актеры будущего театра!»

Долго придется ему ждать этих актеров. Лишь через двадцать лет пришли они к нему, да и то на короткий срок... Блеснули своим жизнерадостным, бездумным искусством и ушли... оставили его, растворившись вскоре сами навсегда в мутных, стоячих заводях театра «социалистического реализма»...

Постановкой «Смерти Тентажиля» 23 марта 1906 года «Товарищество новой драмы» закончило свой второй тифлисский сезон.

В мае Всеволод Эмильевич приехал в Москву и встретился с Верой Федоровной Коммиссаржевской. Ф. Ф. Коммиссаржевский впоследствии писал, что первые беседы с Мейерхольдом сделали его сестру радостной. Она «как будто в его проектах нашла себя». То было время, когда Коммиссаржевская мечтала о «театре свободного актера, театре духа, театре, в котором все внешнее зависит от внутреннего».

Согласно договора, подписанного Мейерхольдом 25 мая, он поступил на службу в театр Коммиссаржевской в Петербурге сроком с 1 августа 1906 года до великого поста 1907 года на должность режиссера и актера на жалование 4.500 рублей за весь сезон.

В те же дни в Москве попало ему в руки сочинение немецкого теоретика-театроведа Георга Фукса Die Schaubühne der Zukunft. Эта небольшая

книга оказалась для него настоящим откровением. Именно она послужила толчком для кристаллизации его собственного стиля в театральном искусстве — стиля Мейерхольда. До сих пор вся его деятельность строителя условного театра сводилась, в сущности, к более или менее удачным попыткам перенесения на сцену образов и стиля искусства русского символизма и западного импрессионизма. Можно было бы счесть его эпигоном этих стилей в области драматического театра. Но синтез зыбких, мечтательных форм символического искусства и точных, деловых, конкретных идей Георга Фукса — это уже было нечто совершенно новое.

Четкие формулировки Фукса, деловая сжатость его терминологии явились организующим началом для эстетики Мейерхольда, воспитанной искусством символизма, и в результате возникло некое новое качество. Это новое качество и было началом творческой независимости Мейерхольда.

Черты духа будущего проступили явственно в этом новом: то были — механизация сцены, театральная инженерия, архитектурная реконструкция театрального помещения. Символизм плюс техническая реконструкция театра — вот начало оригинального искусства Мейерхольда, определение его индивидуального художественного стиля. И с того момента, когда этот неожиданный сплав возник в его творческом сознании, его собственное значение в будущей истории русского искусства было уже, во многом, предопределено. Он оказывался творцом подлинно нового и новое это не могло не быть чрезвычайно важным, потому — что, не только отличалось оно тесной творческой связанностью с искусством Запада своего времени, но было в нем заложено и зерно будущего — эры «механической цивилизации», духа великого грядущего стиля конструктивизма.

Новый театр, по мысли Фукса, мог быть создан только в новом театральном помещении и на совершенно новой сцене. «Самое большое, что можно было дать на сцене в панорамном ящике, было дано мейнингенцами... Нынешнее высшее развитие театральной механики, и идущий наряду с нею последовательный натурализм довели до абсурда современную сцену... Вся сцена в виде панорамного ящика, с ее кулисами и софитами, с горизонтами и заставками, с ее рамповым светом и натяжным потолком, вся она ни к чему... Мы возимся с аппаратом, который исключает всякое развитие настоящего современного искусства. А потому, долой этот натяжной потолок, освещение рампы, долой заставки, горизонты, софиты, кулисы и ватное трико! Весь этот мишурный мир из парусины, проволок, картона и фольги давно уже созрел для гибели».

Основной манерой актерской игры в новом театре Фукс считает движение. (Можно себе вообразить, как счастлив был Всеволод Эмильевич найти столь авторитетного единомышленника). «Драматическое искусство, — пишет Фукс, — в своей сущности, это ритмическое движение человеческого тела в пространстве, производимое с намерением увлечь других людей, опьянить».

В качестве театрального помещения для новых представлений он предлагает двойной амфитеатр, а в качестве сцены — неглубокие подмостки, образующие пространство, которое охватило бы движущиеся человеческие фигуры, в их ритмическом единстве... Главную роль должен играть просцениум, являющийся местом действия. Он выступает далеко вперед за сводчатую раму, в которой поднимается и опускается занавес, и от него идет широкая расходящаяся надвое лестница, вторгающаяся мощным закруглением в зрительный зал. В целом же, сцена с действующими лицами должна представляться зрителю, как замкну-

тое в себе целое, законченное в отношении цвета и ритма... Режиссер, работающий на такой сцене, не должен стремиться к иллюзии перспективной глубины, но должен заполнять пространство движущимися фигурами на подобие рельефов».

Лето 1906 года Мейерхольд работал в Полтаве, где проходили летние гастроли «Товарищества новой драмы». Этот короткий шестинедельный сезон — последний провинциальный сезон в жизни Всеволода Эмильевича — чрезвычайно интересен. Обстоятельства сложились так, что он мог себе позволить роскошь экспериментирования в широком масштабе. В самом деле, чем он рисковал, имея в кармане подписанный петербургский контракт? И театралам украинского губернского города Полтавы выпала честь первыми увидеть на сцене их скромного городского театра многие из радикальнейших новшеств условного театра, в том числе и практическое осуществление некоторых идей Георга Фукса.

«Привидения» Ибсена поставил Мейерхольд без занавеса. На просцениуме стоял рояль, сидя за которым он сам в роли Освальда вел последнюю сцену. Цвета костюмов действующих лиц носили символический характер. Освальд, в течение всех трех действий спектакля, был одет во все черное. Платья Регины горели ярко-красным цветом.

«Чудо Св. Антония» Метерлинка было поставлено в стиле театра марионеток, то есть актеры двигались (вернее, должны были двигаться по мысли режиссера) в двух измерениях.

Пьеса О. Дымова «Каин» была поставлена также без занавеса, с широким использованием просцениума.

В «Крике жизни» Шнитцлера был сделан весьма смелый опыт при помощи сценической обстановки

подчеркнуть идею и смысл пьесы. В «О театре» Мейерхольд дал описание этого спектакля: «Параллельно рампе был поставлен громадный, тяжеловесный диван, который должен был массивом своих давящих форм изобразить intérieur, где господствует власть вещей: обилие ковров, гобеленов, диванных подушек усиливает это впечатление...»

Впервые в постановке «Крика жизни» он внес изменения в авторский текст пьесы — прием, которым так часто пользовался он в советский период своей деятельности.

Полтавские критики его не слишком ругали за столь необыкновенные новшества. Он имел, к тому времени, уже достаточно большое имя и рецензенты предпочитали критиковать его в умеренном и осторожном тоне. «...Нельзя сказать, чтобы поиски новых путей были всегда удачны, но они всегда интересны», — писал критик в «Полтавском вестнике».

Полтавская публика отнеслась к его постановкам, в общем, весьма холодно. Сезон в целом не имел ни материального, ни художественного успеха. Но для Всеволода Эмильевича это было, конечно, совершенно неважно. Как того требовали условия его договора с театром Коммиссаржевской, к 1 августа 1906 года он уехал в Петербург.

К этой важной в его творческой биографии дате пришел он с солидным багажом знаний и опыта. Нельзя было бы сказать, что был он уже законченным мастером-режиссером, постигшим все тайны нового театрального стиля. Но и никто другой в русском театре не знал этих тайн. Пока не создал он еще ни одного-единственного спектакля, который можно было бы счесть полноценным произведением искусства. Но к тому времени только некоторые лучшие спектакли московского Художественного Театра были вполне совершенны. Совершенство в сценическом искусстве

присуще вообще только театру режиссера, а театр режиссера делал тогда в России лишь первые шаги.

Его новаторство носило до сих пор еще, во многих отношениях, характер дилетантский, сводясь, иногда, лишь к механическому перенесению форм других современных искусств — поэзии и живописи — в область театра. Но с исключительной энергией и настойчивостью, со страстью фанатика, с помощью своего незаурядного ума и таланта, стремился он скорее выковать искусство мастера. Никто из русских театральных деятелей тех лет не знал и не чувствовал дух и стиль современных течений и школ как в русской, так и в западной культурной жизни, так хорошо, как их знал и чувствовал он.

И если еще не в своем творчестве, то в своем сознании художника подошел он уже близко к той таинственной черте, за которой начинается создание подлинно новых и по-настоящему прекрасных произведений искусства.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

В помещении театра В. Ф. Коммиссаржевской на Офицерской улице шел ремонт и открытие сезона задерживалось. По решению дирекции, часть труппы выехала на гастроли в города Западного края, где должен был присоединиться к ней Мейерхольд с тем, чтобы начать репетиции ибсеновской «Гедды Габлер».

Первая репетиция состоялась 7 сентября 1906 года в Ковно. В письмах Всеволода Эмильевича, написанных в эти дни, царит радостный, бодрый тон и, конечно, как всегда, чрезвычайно самоуверенный: «...насколько мне легче иметь дело с истинными актерами. Они понимают меня с полуслова... Дело вообще пойдет. Я так счастлив». (письмо от 14 сентября).

И в письме от 19-го: «...Я влеку всех за собой. А сам рвусь в облака!»

21 сентября он возвратился в Петербург и начал репетиции «В городе» Юшкевича и «Вечной сказки» Пшибышевского. Декорации для спектаклей писали блестящие молодые художники из группы «Мира искусств»: для «Гедды Габлер» — Сапунов, для «Вечной сказки» — В. И. Денисов, для «Сестры Беатрисы» — Судейкин. Бакст расписывал главный занавес, Сомов сделал виньетки для афиш и программ.

Так как зрительный зал театра был все еще не готов, то дирекция начала устраивать в репетиционном помещении камерные вечера сближений с петербургской артистической и литературной интеллигенцией. На одном из этих вечеров (они происходили по субботам) был поставлен «Дифирамб» Вячеслава Иванова, на следующих вечерах Блок читал своего «Короля на площади», Ф. Сологуб и В. Брюсов читали свои стихи.

Наконец, 10 ноября театр открылся премьерой «Гедды Габлер». Мейерхольд поставил спектакль в импрессионистическом стиле, не обращая никакого внимания на авторские ремарки по поводу декораций и обстановки. Образ самой Гедды он попытался сделать символическим олицетворением золотой осени. Фоном для действия служили панно голубого и золото-соломенного цветов. Белого цвета была мебель и вещи — меха, покрывавшие кресло Гедды, рояль, хризантемы в вазах... Костюмы были выполнены по эскизам Василия Милиотти, и каждое действующее лицо имело свой красочный лейтмотив. Платья Гедды были зеленых цветов, костюм Тесмана был свинцово-серый, Левборга — коричневый, Теи — розовый. Для основных действующих лиц были найдены символические позы — как бы своеобразные пластические лейтмотивы: для Бракка — поза фавна у постамента, для Гедды — царицы на белом троне. Основной задачей актеров было ритмическое звучание речи и выявление внутреннего смысла текста — «подтекст».

Успеха спектакль не имел ни у публики, ни у критиков. В газете «Товарищ» Г. Чулков писал: «Спектакль 10 ноября был не союзом зрителей и режиссера, а борьбой, и результат этой борьбы еще не ясен. Очевидно, нам придется быть свидетелями новых и новых фазисов этого странного спора».

Кугель в «Петербургской газете», конечно, был более резок: «Мейерхольд оторвал Гедду от реальной психологии и стилизовал ее обстановку, не как шатер стилизованного мещанства, а как какую-то царскую оранжерею. Весь драматический конфликт пьесы оказался лишенным всякого смысла... В этакой-то атмосфере, среди сомовских гобеленов и царских оранжерей Гедде жить бы и поживать. Куда же ей отсюда стремиться».

Этой рецензией начал Кугель свою долголетнюю войну против Мейерхольда-режиссера. Талантливый и темпераментный петербургский критик был верным рыцарем старого, домейнингенского театра актера. Кугель никогда не был принципиальным противником условного театра. Он был принципиальным противником всякого театра режиссера вообще — Мейерхольда в той же мере как и Станиславского или Антуана: «актера одинаково донимают великий «конкретизатор» г. Станиславский и неудавшийся «символизатор» г. Мейерхольд», — писал он.

В своей рецензии на вторую работу Мейерхольда в театре Коммиссаржевской — постановку пьесы Юшкевича «В городе», — Кугель дал волю своей ярости: «В рассказе Мопассана чудовище Horla за счет человека полнело и наливалось соками, а человек худел и истощался. Так и режиссер Мейерхольд полнел за счет актеров. Как только актер или актриса открывали рот — я сейчас узнавал Мейерхольда. Я узнавал его по когтям режиссера, вцепившегося в тело актера...»

В конце рецензии Кугель призывал общественность выступить в защиту свободного искусства актера, этой «изначальной способности человеческой души, седой, древней и первобытной, к которой крючком прицепилась, впоследствии, режиссерская щука».

В тоне остром и резком, в яркой форме, Кугель защищал, в сущности, безнадежные позиции безвозвратно уходившего в прошлое «театра актера». В течение всего последующего двадцатилетия медленно, но верно, изменялись психология и вкус театральных зрителей в России и в Западной Европе. Отдельные актеры, даже самые блестящие, перестали интересовать значительную часть публики как индивидуальности, «сами по себе», изолированные от всего происходящего на сцене, оторванные от театрального коллектива. Зрителей стал интересовать, прежде всего, спектакль в целом, или даже, вообще, определенный театр в целом. И в этом смысле «театр режиссера» одержал бесспорную победу над «театром актера». Нельзя не признать, что победа эта была незаслуженной. В течение недолговечной истории «театра режиссера» — театры Художественный и Вахтангова, Мейерхольда и Таирова, Рейнхардта и Гордона Крэга выпустили, конечно, много экспериментальных и неудачных спектаклей. Но некоторые из спектаклей этих театров были совершенными и прекрасными произведениями искусства. Может быть, даже более того — в этих лучших спектаклях «театра режиссера» в первый и единственный раз за всю историю культуры был поднят драматический театр до высот подлинного искусства — искусства, которое создается великим творческим гением художника.

И «Гедда Габлер» и «В городе» шли при полупустом зале. Нападки критиков и несовершенство самих спектаклей оттолкнули петербургскую публику.

Третьей постановкой Мейерхольда была драма Метерлинка «Сестра Беатриса».

Эта небольшая сценическая поэма, названная автором «Чудо», рассказывает трогательную историю о том, как ушла в мир из монастыря увлеченная принцем Белидором сестра Беатриса, и как замещала ее, все двадцать лет ее отсутствия, сошедшая с пьедестала Дева Мария.

Оформление «Сестры Беатрисы» было сделано по эскизам Судейкина. Музыку написал Лядов.

На этот раз Мейерхольд одержал большую победу. Спектакль имел совершенно исключительный успех. Дата премьеры «Сестры Беатрисы» — важная дата и в биографии Всеволода Эмильевича и вообще в истории современного русского театра. Это был первый настоящий успех Мейерхольда как режиссера. И это был первый успех условного театра у зрителей. Всеволоду Эмильевичу удалось, наконец, осуществить то, к чему стремился он так долго и, казалось иногда, безуспешно. Спектакль «Сестра Беатриса» был законченным произведением сценического искусства, причем, осуществленным вполне в стиле условного театра. То, что казалось до того сомнительным — стало бесспорным. Оказалось, что импрессионизм мог создавать прекрасное не только в музыке, поэзии и живописи, но и на сцене драматического театра. И Мейерхольд был первым, кому выпала честь доказать это.

Мистическая пьеса Метерлинка была им поставлена в стиле и формах старинной религиозной живописи эпохи раннего Возрождения. Дошедшие до нас фотографии мизансцен спектакля, действительно, походят на снимки с картин религиозного содержания работы старинных итальянских мастеров. И освещение, и позы, и выражение лиц, и складки одежды — превосходны. На всем лежит печать тонкого вкуса, законченности и художественной убедительности.

И дошедшие до нас отзывы лиц, видевших этот спектакль, и высказывания прессы тех лет — всё говорит о подлинной творческой победе Мейерхольда. Даже беспощадный Кугель писал: «Были картины прямо прекрасные, к таковым я отношу картину раздачи Пресвятою Девою милостыни нищим, для чего сама декорация изображала раму. Эта неподвижная, что-то шепчущая группа была здесь очень хороша».

Александр Блок писал, что «...веяние чуда, волнение о любви, о крыльях, о радости будущего, наполняло театр Коммиссаржевской в вечер «Сестры Беатрисы».»

Следующей постановкой шла «Вечная сказка» Пшибышевского, премьера которой состоялась 14 декабря. В оценке этого спектакля мнения публики и критиков разделились. Отзывы прессы были все без исключения отрицательные. У публики — особенно у молодежи — «Вечная сказка» имела успех. После каждого спектакля Коммиссаржевскую, исполнявшую главную женскую роль, и Мейерхольда вызывали по многу раз.

Примерно в эти дни появилась статья А. В. Луначарского «Об искусстве и революции», в которой необычайно много внимания было уделено последним работам Мейерхольда, с точки зрения их общественно-социальной значимости. В общем, социальдемократический искусствовед дал совершенно справедливую (с своей, конечно, точки зрения) оценку деятельности молодого строителя условного театра. По словам Луначарского, театральное искусство Мейерхольда было искусством «скисших интеллигентов». «...С глубоким убеждением скажу, что г-жа Коммиссаржевская служит дурному делу, что, с искренним энтузиазмом отдавшись служению прогрессу театра, она на самом деле безвинно способствует его декадансу... Мейерхольд, при помощи стилизации, создает театр, уводящий от жизни, а не зовущий к борьбе».

Но разве не было все искусство русского «серебряного века» искусством, «уводящим от жизни»?

Для нас статья Луначарского интересна тем, что в ней еще в те давние времена, в конце 1906 года, с большой четкостью была проведена грань между идеей социальной и политической революции и между революционными формами в искусстве, как между категориями не совместимыми и даже враждебными друг другу. Многие ли и сейчас, в наши дни, представляют себе очевидность и неоспоримость этой истины, столько раз доказанной опытом нашего жестокого века?

Под самый новый 1907 год — 30 декабря — увидела свет мейерхольдовская постановка «Балаганчика» Блока, с декорациями Сапунова и с музыкой Кузмина.

Эта маленькая, лирическая драма, написана автором в законченном стиле символического искусства. И содержание, и форма «Балаганчика» туманны и хрупки. Вместо реальных событий — впечатления и символы, вместо действительной жизни — сказочный, игрушечный мир, вместо живых людей — кукольные маски... и в конце пьесы Арлекин умирает, истекая клюквенным соком...

В постановке «Балаганчика» Мейерхольду удалось разрешить задачу исключительной сложности, требовавшую большой артистической чуткости, тонкого вкуса, безупречного ощущения стиля нового искусства. Форма мейерхольдовского спектакля была совершенной театральной формой для пьесы Блока. И, вместе с тем, «Балаганчик» был законченным воплощением символизма в формах сценического искусства. Никогда символическая драма не была поставлена на театральной сцене с такой художественной убедительностью, с таким проникновением в сущность и в дух своеобразного русского импрессионизма.

Реакция зрительного зала на первом представлении «Балаганчика» была необыкновенно бурной. Раз-

разился настоящий театральный скандал. Свист, шум, крики, стук, готовы, казалось, были перейти в рукопашную... Часть публики ревела от ярости и возмущения. Другая часть аплодировала бешено, орала изо всех сил «Браво Блок — Мейерхольд!», стараясь перекричать исступленные вопли противной стороны. Был момент, когда, казалось, возмущенные хлынут на сцену, готовые разорвать на части и Блока и Мейерхольда, разнести на куски и сцену, и декорации, и весь театр. Не так часто в истории театра случался такой взрыв страстей в зрительном зале. Так было через шесть лет после «Балаганчика» на премьере «Весны Священной» Стравинского, когда композитор спасся через заднюю дверь от гнева разъяренной толпы.

Но авторы «Балаганчика» не ушли со сцены. Они смело предстали перед бушующей публикой, приняв на себя и ее возмущение и ее восторги. Как описывал этот момент в своих воспоминаниях Сергей Ауслендер «...перед смятенной залой стоял лучезарный, как бы прекрасный монумент, в своем строгом черном сюртуке с белыми лилиями в руках, гость неведомой страны, страж заповедной двери, Александр Александрович Блок, и в посиневших глазах его были грусть и усмешка, а рядом белый Пьеро-Мейерхольд извивался, сгибался, будто бескостный, бестелесный, будто призрак, всплескивающий длинными рукавами своего балахона».

Критики во главе с Кугелем обрушились на «Балаганчик», но их возмущенные рецензии, на этот раз, не убеждали петербургских театралов, стремившихся увидеть сенсационный спектакль. Зал на «Балаганчике» бывал всегда полон. Да и в тоне критических статей чувствовалось на этот раз что-то необычайное; казалось, Мейерхольд не только возмутил рецензентов, но и испугал их, показав нечто хотя и чуждое им, но значительное, над чем не следовало уже больше шутить.

В постановке «Балаганчика» Мейерхольд применил впервые много приемов, впоследствии ставших обычными в его режиссерской практике. Его биограф Волков так описывает оформление сценической площадки в этом спектакле:

«...После «Гедды Габлер», «Сестры Беатрисы», «Вечной сказки» с легкой руки критики установилось убеждение, что каждая новая постановка Мейерхольда неминуемо будет демонстрировать ту или иную живописную плоскостную декорацию, неглубокую полосу сцены, статуарную игру. На этот раз все было не так. Сцена была открыта в глубину, ее стены были увешаны синими холстами, и посреди этого синего пространства возвышалось легкое зданьице маленького театрика, перед которым была оставлена свободная площадка.

Так как верхняя часть театрика не была прикрыта традиционным арлекином, то публика видела как взвивались вверх декорации, уходя под настоящие колосники театра. Отказ от сценической иллюзии здесь был демонстрирован с исключительной силой. Когда впоследствии, уже в 1920-х годах, Мейерхольд стал безжалостно обнажать сценическую коробку, он в сущности только более резко и жестоко использовал тот прием, который впервые показал в «Балаганчике», правда, в смяченном сапуновскими декорациями виде».

Советский театровед М. Гус был, вероятно, прав, обвиняя Мейерхольда в упорном применении приемов, найденных когда-то в работе над «Балаганчиком»: «...нашумевшая сцена клеветы из «Горе уму» (все гости Фамусова сидят за огромным столом параллельно рампе и в статично-размеренном ритме, с повторами, читают стихи)... эта мизансцена не нова, она воспроизводит сцену с мистиками в «Балаганчике» Блока». («Театр», 1938 г., № 5).

Сам Всеволод Эмильевич писал впоследствии в предисловии к своей книге «О театре»: «Первый толчок к определению путей моего искусства дан был, однако, счастливой выдумкой планов к чудесному «Балаганчику» Блока. Это были: использование идеи просцениума, как главного места сценической игры, и переплетение форм марионеточного театра с театром живых актеров».

Главную роль в «Балаганчике» — роль Пьеро — играл Мейерхольд вполне в стиле блоковской драмы. Еще в период репетиций, Блок писал ему (письмо от 21 декабря) «О Пьеро мне вам нечего говорить, вы так очень поняли его и знаю, что хорошо сыграете.»

Сергей Ауслендер описал Пьеро Мейерхольда: «...он нисколько не похож на тех знакомых, притворно слащавых, плаксивых Пьеро. Весь в острых углах, сдавленным голосом шепчущий слова нездешней печали, он какой-то колючий, пронзающий душу, нежный и вместе с тем дерзкий... Это Мейерхольд играл блоковского Пьеро и играл его необычайно.»

Можно представить, что острохарактерные органические особенности актерской натуры Мейерхольда, так часто ранее ограничивавшие его возможности, оказались вполне уместны в символической пьесе Блока. Прекрасен портрет его в роли Пьеро работы Н. П. Ульянова (1908 г.). Закинутый назад острый профиль окружен пышными кружевами широкого клоунского воротника. Сидит задумчивый, слегка сутулый, в белом балахоне, руки в длинных шутовских рукавах скрещены на коленях...

После «Балаганчика» престиж Мейерхольда, как вождя нового театрального направления, сильно вырос и в кругах его единомышленников и друзей, и среди многочисленных его противников. Не только его деятельность, но и личность его стала в некотором смысле сенсационной, приняла ореол загадочный, та-

инственный, столь привлекающий интерес и любопытство широкой театральной публики.

Сергей Ауслендер так описал свою первую личную встречу с ним на маленьком балу, устроенном на квартире одной из актрис после премьеры «Балаганчика»: «... то задумается, потухнет, будто уйдет куда-то далеко от всех нас, от музыки, звенящей в гостиной, от веселого щебетания актрис, от дружеских слов.

Тонкое лицо станет еще острее, как-то посереет, станет совсем неживым, будто неведомая тоска и грезы владеют душой, а потом встрепенется, вспыхнет, уже смеется, кружится, что-то изображает, дурачится, молодой и задорный».

После «Балаганчика» театр Коммиссаржевской выпустил в том сезоне еще четыре спектакля: «Трагедию любви» Гейборга, «Комедию любви» Ибсена, «Свадьбу Зобеиды», Гофмансталя и «Жизнь человека» Леонида Андреева.

Первые три постановки были неинтересными и незначительными в художественном отношении. Выступление Мейерхольда в роли Гартвига Гадельна в «Трагедии любви» вызвало такие же резкие нападки критиков, как его роль Иоганнеса Фокерата в «Одиноких» пять лет тому назад. Но, что было гораздо важнее для последующих событий его артистической биографии, сама В. Ф. Коммиссаржевская не имела успеха в этих трех спектаклях.

Зато последняя постановка сезона, «Жизнь человека» Леонида Андреева прошла снова с сенсационным успехом. А. П. Зонов писал, что эта «постановка не только подрывала основы старого театра, но укрепляла то ценное, что являлось совершенно новым в сценическом искусстве. Символический прием в пьесе облекся в плоть и кровь, схематичность не замечалась,

а постановка третьего акта — это шедевр... в технике световых эффектов было достигнуто много нового. Пьеса имела исключительный успех. Шла при переполненных сборах до конца сезона подряд...»

Ф. Ф. Коммиссаржевский считал, что представление «Жизни человека» «было лучшим по цельности за первые два сезона на Офицерской.»

Сам Всеволод Эмильевич в «режиссерских примечаниях» так пишет о своем методе постановки андреевской пьесы, в основу которой он положил авторскую ремарку «далекой и призрачной пройдет перед вами жизнь человека».

«Пьеса поставлена мною без декораций, как их обыкновенно принято понимать. Вся сцена была завешана холстами. ...Убраны были совсем: рампа, софиты... Получилось серое, дымчатое, одноцветное пространство.» По словам Волкова: «Главным источником сценических эффектов в этой постановке был свет. Источник света всегда был один и он освещал лишь какую-нибудь одну часть сцены (лампа за диваном и лампа над круглым столом в первой картине, люстра на балу, лампы над столами в сцене пьяниц). Стен свет не достигал и оттого рождалось у зрителей представление, будто стены комнат на сцене построены. Для мебели и аксессуаров были взяты преувеличенные масштабы. Мебели было мало. Лишь характерная. Облики людей были по-скульптурному четки, гримы резки.»

Успех «Жизни человека» у петербургской публики был снова успехом Мейерхольда. Коммиссаржевская в этом спектакле не участвовала, также как не участвовала она и в «Балаганчике». И именно в этом факте было заложено семя их будущего разрыва. Получилось так, что две лучшие постановки второй половины сезона, имевшие наибольший финансовый и художественный успех, прошли без участия знаменитой актрисы, имя которой носил театр.

Что вообще заставило Коммиссаржевскую пригласить Мейерхольда — молодого театрального экспериментатора, с репутацией едва только установившейся — главным режиссером в свой театр? Как могла она вручить ему свою артистическую судьбу и свое большое имя?

Вера Федоровна Коммиссаржевская была не только великой актрисой, но и великой идеалисткой. Впрочем, не связаны ли эти два качества между собой неразрывными узами? Все очень большие — скажем точнее — все гениальные художники, неизбежно и неминуемо отражают в творчестве своем ветры и блики эпохи. С эпохой связаны они сложными, подчас неуловимыми путями. Но что такое вообще «эпоха»? Никогда не определяется этим словом понятие цельное, однородное и законченное. Эпоха никогда не выражает одно только настоящее. Всегда есть в эпохе элементы прошлого, есть в ней и веяния будущего. Бывают великие художники, всеми корнями своего творчества связанные с прошлым, обобщающие это прошлое, дающие образом прошлого прекрасные формы. Другие гениальные художники отмечены прозорливостью ясновидящих. Они обладают пророческим даром предчувствовать дух будущего, предвидеть его формы и черты.

Эпоха есть понятие, которое не всегда можно определить словами, проанализировать и осмыслить разумом. Легче ее почувствовать и в этом больше помогают нам художники, нежели ученые. Чем была характерна эпоха начала нашего столетия? «Ростом революционных настроений в части русского общества», — ответили бы социологи и политики. «Замечательным расцветом русского искусства», — сказали бы ценители прекрасного. Но слишком ограниченные элементы эпохи определились бы этими ответами. Может быть, ближе к истине будем мы, если скажем, что то было время, когда что-то страшно важное на-

чало уже меняться, что-то огромное сдвинулось со своего места. Может быть, это «что-то» было многовековой эрой великой европейской цивилизации, может быть, столетия, с устоявшимися моралью, религией, бытом, понятиями, политическими формами, социальным устройством общества — столетия пришли в движение и медленно поползли под откос, как гигантская лавина, всё ускоряя свой страшный ход, с тем, чтобы с 1914 года ринуться вниз с бешеной быстротой, сметая все на своем пути. Мы сейчас живем в разгар катастрофы, не в силах осознать ее масштабы, предвидеть ее результаты.

В годы начала века многие большие художники предчувствовали приближение этой великой бури, и оттого в их творчестве с такой силой выражены настроения смутной тревоги, смятение, страх перед грядущей бедой... Стихи Блока, симфонии Малера, драматургия Метерлинка, оркестровые поэмы Скрябина, живопись французских импрессионистов и новый русский драматический театр — как ясно выражено в этих прекрасных созданиях творческого гения тревожное предчувствие неотвратимой исторической катастрофы.

Тревогу эту носила в своей душе и Коммиссаржевская. В 1902 году ушла она из Александринского императорского театра, где занимала положение ведущей актрисы — ушла, повинуясь лишь внутреннему голосу творческой неудовлетворенности. В одном из своих писем она сама так объяснила причины своего ухода. «Без удовлетворения своего артистического «я», которого я не видела впереди, служить на казенной сцене я не могла».

Но и ее собственный театр, который вначале вела она в натуралистических традициях, не принес ей удовлетворения. Ее гастроли по провинции дали ей славу, признание и любовь всей России, но не успокоили творческую тревогу в ее душе, не привели ее

к тому искусству, которого все искала она со страстной настойчивостью. Один из театральных деятелей в своих мемуарах назвал ее «болью нашего времени» — вот это тонкое определение характера ее гения! Вновь и вновь мучили ее сомнения, неудовлетворенность, желания перемены... В одном из своих писем она писала: «...В прошлом сезоне (1905-1906 г., Ю. Е.) я страдала, чувствуя, что делаю не то, что требует от меня моя артистическая индивидуальность. Теперь реальное воспроизведение быта стало уже неинтересным, ненужным. Быт использован исчерпывающе... Быт должен теперь исчезнуть со сцены... Я окончательно решила отряхнуть с себя «ветхого Адама», отжившую, старую, сценическую рутину». («Сборник памяти В. Ф. Коммиссаржевской», под ред. Карпова).

Приглашение Мейерхольда в ее театр было естественным выражением органических свойств артистической индивидуальности Коммиссаржевской, новым этапом в ее неустанных творческих поисках совершенного искусства. Мейерхольд не обманул ее надежд. Он много сделал в ее театре уже в течение первого сезона. Он не только «искал», но и «нашел». Впервые в театре Коммиссаржевской перестал он быть экспериментатором и стал художником — был им в «Сестре Беатрисе», в «Балаганчике» и в «Жизни человека». Но Коммиссаржевскую он удовлетворить не мог. Во-первых, потому что чувство удовлетворения было вообще чуждо ее тревожному дарованию. Во-вторых, потому что ее инстинкт большой актрисы, привыкшей к творческой независимости, протестовал против порабощения режиссерским деспотизмом. А Мейерхольду было в высшей степени свойственно это качество, так же, впрочем, как и всему искусству условного театра в целом.

К этим двум «объективным» причинам прибавлялась еще одна личная — ущемленное самолюбие знаменитой актрисы, любимицы русской публики. Из всех

ролей, сыгранных ею в течение первого сезона в постановках Мейерхольда, только в роли Сестры Беатрисы имела она бесспорный успех. Это было слишком тяжело и непривычно для нее...

Сейчас же после окончания первого сезона, Мейерхольд и Ф. Ф. Коммиссаржевский уехали на несколько дней в Берлин, со специальной целью познакомиться с немецкими театрами и в первую очередь с театром Рейнгарта. Им удалось посмотреть два рейнгартовских спектакля: «Аглавен и Селизетта» Метерлинка, и «Рождение весны» Ведекинда. И его письма, и его статья о Рейнгарте, помещенная в июньском номере журнала «Весы», говорят о том, что творчество немецкого театрального новатора произвело на него двойственное впечатление. Он высоко оценил постановочные приемы Рейнгарта и очень критически отнесся к художественно-эстетической стороне его деятельности. В письме жене от 4 апреля он писал: «Reinhardt, в противоположность Станиславскому, ясно чувствует, что такое сценическая условность. Reinhardt очень смел в своих попытках создать условный театр. Только, конечно, надо прежде всего установить, что метод, по которому он обновляет сценические приемы, принадлежит Gordon Craig'у... Попытки, достойные всяческих приветствий по адресу Reinhardt'a. Но только попытки. Осуществление обнаруживает высочайшую безвкусицу. Все в стиле modern». Вторая декорация, снова интересная инициатива... Замысел интересный — изобразить лес целым рядом свешивающихся цветных тюлей... Интересна очень третья декорация — башня, вернее верхушка башни... И опять не использован удачный замысел и выполнение декораций, так как фигурами режиссер не владеет.

В смысле исполнения полный ужас. Совсем не усвоен метерлинковский стиль. Нет простоты, нет внутреннего диалога, нет солнца, нет надвигающегося трагизма, незаметного для самих действующих лиц, нет наивности, нет детской любви. Исполнение ужасное».

В статье, озаглавленной «Max Reinhardt», Мейерхольд впервые в России четко определил принцип «условного театра», как особый метод постановки спектакля, вне зависимости от репертуара: «Условный театр» следует говорить совсем не так, как говорят: «античный театр», театр «средневековых мистерий», «театр эпохи Возрождения», «театр Шекспира»... Все эти наименования, начиная с античного театра и кончая театром Ибсена, заключают в себе понятия, обнимающие собою литературный стиль драматических произведений... Название же «условный театр» определяет собою лишь технику сценических постановок. Любой из перечисленных театров может быть построен по законам условной техники и тогда такой театр будет «условным театром». Если же любой из этих театров будет строиться по законам натуралистической техники, такой театр будет превращен в натуралистический театр».

Анализируя творческий опыт немецкого режиссера-новатора, пришел он к мысли о размежевании импрессионистического репертуара от форм условного театрального стиля — это был его серьезный шаг на пути к творческой зрелости, на пути к мастерству.

Первыми постановками следующего сезона 1907-1908 г. предполагались: пьеса Ведекинда «Пробуждение весны» (виденная Мейерхольдом в Берлине у Рейнгарта) и «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка.

В течение второй половины лета 1907 года он вел интенсивную переписку с Ф. Ф. Коммиссаржевским,

подробно обсуждая многочисленные проблемы будущего сезона. Тон этой переписки корректный, даже дружеский. Но нота несогласия звучит все явственнее с каждым письмом. В конце июля получил он большое письмо и от самой В. Ф., в котором, между прочим, выражено недовольство Коммиссаржевской его вольным обращением с авторскими замыслами: «...Помните, при постановке «Гедды Габлер», я говорила, что ее ремарки всегда должны точно выполняться. Теперь я совершенно определенно говорю, что правды в моих словах было тогда больше, чем я сама это предполагала...»

Перед самым началом сезона произошел у него небольшой конфликт с В. Ф., сразу обостривший ситуацию. Коммиссаржевская хотела играть главную роль в «Пробуждении весны» — роль девочки-подростка Вендлы, Мейерхольд же прочил на эту роль сестру своей жены Е. М. Мунт, считая (возможно, не без основания), что Коммиссаржевская вышла из того возраста, когда она могла играть пятнадцатилетнюю девочку (ей самой исполнилось в ту осень 43 года). В. Ф. больно задело это недоразумение, связанное с самым чувствительным вопросом для каждой женщины ее возраста. В записке, посланной ею Мейерхольду по этому поводу, явно чувствуются раздражение и обида: «Вчера, Всеволод Эмильевич, у меня был разговор с г-жой Мунт, после которого у меня совершенно пропало то любовное отношение к «Пробуждению весны», с которым я должна была подойти к пьесе, чтобы создать роль Вендлы, благодаря этому роль придется передать. Передать ее придется г-же Мунт. Сознаю вполне, что ее чисто лирическое дарование мало подходит для сложного и, в основе своего творчества, трагического Ведекинда, но выбора в данном случае нет, так как в труппе у нас вообще нет подходящей исполнительницы на эту роль. Жму вашу руку. В. Коммиссаржевская».

Перед открытием сезона в Петербурге театр выехал в Москву на двухнедельные осенние гастроли. В репертуаре были: «Вечная сказка», «Сестра Беатриса», «Балаганчик» и шедшее с ним в один вечер «Чудо святого Антония» Метерлинка.

Спектакли начались 31 августа (1907 г.) в помещении театра «Эрмитаж» и сразу же вызвали большой интерес и среди московской театральной публики, и в московской прессе. Отзывов, статей, рецензий было много, но в большинстве своем были они неблагоприятны и для театра и для Мейерхольда и для Коммиссаржевской. Рецензенту «Русского слова» не понравилась постановка «Вечной сказки»: «Пьеса Пшибышевского была разыграна в достаточной степени манерно, надуманно».

О «Балаганчике» та же газета писала, что «это уже из области посрамления искусства». После первого представления часть публики так же, как и в Петербурге, громко выражала свое возмущение, кричала «Безобразие! Долой балаган!» Стучала и свистела в ключи. Отзывы писателей и критиков, близко стоявших к московской группе символистов, были серьезны, благожелательны, но не восторженны. Два большие подвала в газете «Столичное утро» поместил Андрей Белый. В этих статьях, озаглавленных «Символический театр», проводилась мысль, что Мейерхольд сделал из театра Коммиссаржевской театр марионеток и в этом и была «незабываемая заслуга театра», потому что «символическая драма, возможная в жизни людей, возможна и в театре, если этот театр будет театром марионеток». Развивая это положение, Андрей Белый приходил в конце статьи к логическому выводу: «Самой Коммиссаржевской в этом театре нечего делать, — писал он, — было бы жаль губить ее талант». Так в корректной форме видный московский символист по сути дела присоединял свой голос к многочисленному хору театральных критиков,

заявлявших об «изуродовании таланта Коммиссаржевской Мейерхольдом», о «преступных экспериментах театрального алхимика» над искусством большой актрисы и т. д. и т. п.

Нашлись у Всеволода Эмильевича в Москве и поклонники — правда, немногочисленные. Три статьи с положительными отзывами об его режиссерских работах были помещены в первом номере журнала «Литературно-художественная неделя», вышедшем 17 сентября. Статья П. Муратова написана в восторженном тоне «...какая точность, какой ум mises-en-scène талантливейшего В. Э. Мейерхольда...»

Но в другой статье автор П. М. Ярцев, отдавая должное постановочной части, считал, что «в новом театре нет до сих пор и не может быть нового актера... Театр ищет технически выразить на сцене формы, которые театру будущего предстоит наполнить содержанием». Можно себе представить, какое впечатление произвело на В. Ф. Коммиссаржевскую заявление, что в ее театре нет «и не может быть» актера!

Для открытия сезона в Петербурге шло «Пробуждение весны». Спектакль этот в целом не принадлежал к большим достижениям Мейерхольда, но один интересный постановочный прием он впервые применил в этой его работе. То был принцип использования света «пятнами», когда ярко освещалась попеременно то одна, то другая часть сцены. Но, конечно, этой удачной находки было недостаточно для успеха спектакля. Все остальное, если судить по дошедшим до нас печатным отзывам, было, выражаясь мягко, «не выше среднего уровня». Даже обычный доброжелатель театра Г. Чулков, отмечая оригинальность и новизну освещения, писал, что «все остальное было очень плохо. Не стану даже называть фамилий актрис и актеров. Бог с ними!»...

Второй постановкой сезона шла трагедия Метерлинка «Пелеас и Мелисанда» с Коммиссаржевской в роли Мелисанды. Это был полный и абсолютный провал и в публике и в прессе — провал по мнению врагов и провал по мнению друзей. Верный друг Мейерхольда А. П. Зонов впоследствии писал в своей «Летописи» об этом спектакле: «...все труды, затраты, все пошло прахом. Пьеса вызвала неудовлетворение, успеха не имела, осуждались вычурные декорации, в которых потерялись великолепные костюмы 12-го века, не нравилась музыка, жалели актеров, порицали увлечение режиссера неподвижностью и монотонностью, вконец обесцветившими исполнение действующих лиц. Было скучно. Пресса была беспощадна».

Ночью, после первого представления «Пелеаса», Коммиссаржевская созвала у себя заседание дирекции*) и официально заявила о своем недовольстве работой Мейерхольда «...театр должен признать весь пройденный путь ошибок, а режиссер должен или отказаться от своего метода постановки пьесы или же должен покинуть театр».

Ф. Ф. Коммиссаржевский, занося эти слова своей сестры и протокол заседания, прибавил от себя: «Сегодняшний спектакль показал, что у нас декорации, пластика и ритм не вытекают из внутреннего содержания драмы и актера, а убивают его».

В чем же были истинные причины провала «Пелеаса и Мелисанды»? Биограф и друг Мейерхольда Н. Д. Волков так объясняет их: «Выбор пьесы был неудачен и режиссерски и актерски. Актерски потому, что роль юной Мелисанды была опять-таки не в средствах Коммиссаржевской, режиссерски потому, что Мейерхольд в это время начал отходить от Метерлинка. ...Неудачен был и выбор художника. Дени-

*) Членами дирекции были, кроме самой В. Ф., К. В. Бравич и Ф. Ф. Коммиссаржевский.

сов так же не подходил к этой задаче, как не подходил ранее Судейкин».

Без сомнения, прав не Волков (выражая, вероятно, мнение самого Всеволода Эмильевича), а правы В. Ф. и Ф. Ф. Коммиссаржевские. Мейерхольд в работе над постановкой «Пелеаса», не только не начал отходить от Метерлинка, но впервые «подошел» к нему вплотную и, причем, как раз с той стороны, с которой упорно желал, уже в течение долгого времени, подойти к творчеству бельгийского драматурга. Еще в Тифлисе в письме от 20 марта 1906 года, описывая свою постановку метерлинковской «Смерти Тентажиля», он говорит: «...Пьеса может быть поставлена в двух редакциях совершенно различных: первая беклиновский пейзаж и позы Ботичелли, или вторая — примитивы марионеток... И вот этот последний спектакль будет идеальным».

Два года стремился он к этому «примитиву марионеток», по его мнению, бывшему идеальной формой для театра Метерлинка, пока в «Пелеасе и Мелисанде» не осуществил полностью свой ложный замысел и не потерпел жестокий крах.

То был первый серьезный творческий тупик, в который уже зашел он, едва только коснувшись великих тайн подлинного искусства. Эти творческие тупики были у него и в будущем, чаще чем у других великих художников, потому что у него они были органическим следствием его творческой индивидуальности, его сложного и противоречивого артистического характера. Радости легкого, беззаботного творчества были не для него. Он никогда не принадлежал к художникам, которые создают прекрасное, сами не ведая как, повинуясь лишь голосу собственного таланта, вкуса и артистической совести. Он был слишком начитан, слишком много привык он анализировать и рассуждать там, где следовало лишь чувствовать. Слишком много было в нем «от головы», слиш-

ком велика была его эрудиция. Он был совсем не Моцарт, но только отчасти был он и Сальери. Только отчасти, потому что он был не только умен и сведущ, но и по-настоящему талантлив. Был у него и незаурядный темперамент художника, но характер этого темперамента был сумрачный и двойственный. Слишком сильны были в нем всегда негативные, разрушительные, нетерпимые струи. Его рассудочные измышления и неудержимый страстный дух противоречия, его «fighting spirit,» мешали гармонической, созидательной работе художника, потому и были так часты в его жизни творческие неудачи, тупики, иногда настоящие катастрофы.

Его ум, энергия и инстинкт артиста впоследствии подсказали ему средство от этих неудач. То было жестокое средство и только очень большой художник мог решиться применять его. Он стал менять стиль и формы своих работ так часто, как меняют перчатки. Он беспощадно отбрасывал найденное, даже если это найденное было великолепно, и шел к другому, иногда совершенно противоположному. Но эта мудрая эластичность мастера пришла позднее. В молодости же своей, режиссером в театре Коммиссаржевской, он долго и упрямо шел по пути безжизненного, выхолощенного театра марионеток, пока не подошел к самому краю пропасти. Потом, через много лет, он имел мужество это понять и признать открыто, хотя не было в истории искусства другого художника, который так же ненавидел бы признаваться в своих собственных ошибках, как это ненавидел делать он. В своем докладе «Мейерхольд против мейерхольдовщины» в ленинградском лектории 14 марта 1936 года он сказал: «В искусстве главное человек. И я был грешен когда-то (вспомним период моей работы у В. Ф. Коммиссаржевской 1906-07 г. г.) в том, что, стремясь восстановить традиции подлинной театральности на сцене, я часто забывал о человеке. И я тогда

отрывал форму от содержания. Актер должен быть на сцене человеком, а не марионеткой».

Через два дня после провала «Пелеаса и Мелисанды» состоялось еще одно заседание дирекции, на которое были приглашены также Мейерхольд и второй режиссер театра Р. А. Унгерн.

Всеволод Эмильевич приготовился огласить обширный доклад с подробнейшим анализом постановок обоих сезонов. Недостатки и неуспех некоторых спектаклей он объяснял многочисленными «объективными причинами». Виноваты были скверные декорации, плохая музыка и «неудачное распределение ролей», то есть актеры, словом — кто угодно, только не режиссер. В общем, он предлагал и в будущем проводить ту же самую линию и в репертуаре, и в методе постановок спектаклей.

Но доклад ему огласить так и не пришлось. В. Ф. Коммиссаржевская открыла заседание вступительным словом, после которого все выступления приняли весьма конкретный характер. «...театр, продолжая идти тем путем, которым он шел до настоящей минуты, должен придти к неминуемой гибели», — начала В. Ф. и предложила всем «совершенно откровенно высказать свой взгляд на существующее положение, не считаясь с тем, что высказанное мнение может обидеть или задеть кого-либо из присутствующих».

Следующим выступил Мейерхольд и в краткой речи заявил, что для опасения за будущее театра нет никаких оснований. Свой театр марионеток он считал «исторически необходимой стадией театра, которая взяла свое начало в московской студии («Смерть Тентажиля») и теперь в «Пелеасе и Мелисанде» получила свое последнее звено». В будущем он предполагал отказаться от метода «панно», то есть метода

движения в двух измерениях и перейти к методу скульптурной постановки.

Последующие выступления Ф. Ф. Коммиссаржевского, Унгерна и Бравича содержали уже прямые нападки на него за театр марионеток и откровенные опасения за будущий «метод скульптурной постановки». В. Ф. задала ему вопрос, не будет ли он и при этом методе так же давить на актера, как при методе панно. В ответ Мейерхольд обиженно и резко сказал, что всегда будет оказывать давление на актеров, не понимающих его замысла... «А от того, что я здесь слышу, мне становится страшно, и я желаю уйти из театра и уехать за границу».

Заседание окончилось без определенных результатов. Никакие решения на нем приняты не были. Но отношение Коммиссаржевской и ее брата к деятельности и к замыслам Мейерхольда делали разрыв вопросом времени.

6 ноября прошла премьера трагедии Федора Сологуба «Победа смерти», которая оказалась последней работой Мейерхольда в театре Коммиссаржевской. Неожиданно этот спектакль имел большой успех, особенно у критиков. Пожалуй, ни одна из его постановок в театре на Офицерской не имела такой отличной прессы как «Победа смерти». Даже журнал Кугеля поместил умеренно благожелательную рецензию. Но все это было уже напрасно. Через три дня — утром 9 ноября — Мейерхольд получил письмо Коммиссаржевской с извещением об увольнении.

«За последние дни, Всеволод Эмильевич, я много думала и пришла к убеждению, что мы с вами разно смотрим на театр и того, что ищете вы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол, это путь, к которому вы шли все время... путь этот ваш, но не мой, и на вашу фразу, сказанную в последнем заседании нашего художественного совета: может быть, мне уйти

из театра — я говорю теперь — да, уйти вам необходимо...»

На этот раз свое крушение он пережил очень тяжело. К оскорбленному самолюбию примешивалась еще и действительно неприятная ситуация, — он оказался выброшенным из театра посреди сезона, когда нет никаких шансов устроиться на работу. В газете «Русь» он поместил открытое письмо, в котором излагал свое отношение к конфликту и говорил о недопустимости его увольнения с профессиональной точки зрения. В этом же письме он приглашал Коммиссаржевскую на суд чести, причем судьями с его стороны должны были быть Ф. К. Сологуб и О. В. Фридлин. В. Ф. приняла вызов и выставила судьями А. К. Вольфсон и А. В. Тыркову. Суд состоялся 20 декабря 1907 года и вынес решение в пользу Коммиссаржевской. В приговоре признавались неосновательными претензии Мейерхольда, ввиду того, что увольнение его было вызвано принципиальными соображениями и произошло в форме для него совершенно не оскорбительной. К тому же годичное жалование было ему уплочено сполна и о финансовых недоразумениях не могло быть никакой речи. Конечно, другого решения суда и нельзя было ожидать. Вообще, передавая все это дело на суд чести, Всеволод Эмильевич показал, что чувство объективности и способность к самокритике никак не являлись непременными чертами его натуры. Великий шум вообще поднят был вокруг его тяжбы с Коммиссаржевской. Общественное мнение столицы почти целиком было против него так же, как и мнение большей части прессы. В печати были помещены десятки статей. Конфликт принял характер подлинно сенсационный и нет сомнений, что положение создалось для него действительно незавидное. Судебный процесс он проиграл. Коммиссаржевская со своим театром уехала в Америку. Даже в полемику вступить ему было теперь не

с кем. Работы не было. Куда вообще мог он теперь идти? Он сам сжег все свои мосты в Художественный Театр. В провинцию? Это было бы сейчас особенно тяжело для него. И вот в эти дни его тяжелого кризиса, когда, казалось, все его будущее висело на волоске, получил он приглашение явиться для переговоров к директору императорских театров В. А. Теляковскому.

О своем свидании с Мейерхольдом Теляковский так написал в своих мемуарах: «Когда художник Головин пришел ко мне в кабинет и сообщил, что Мейерхольд в театре Коммиссаржевской рассчитан, ибо там чуть всех не перестрелял, до того увлекся новаторством, — то я, не посоветовавшись даже со специалистами, с которыми всегда в художественных вопросах советовался, попросил Головина вызвать ко мне Мейерхольда, а когда он спросил зачем, я ответил, что должно быть человек интересный, если все ругают. На следующий день Мейерхольд, очень удивленный моему вызову, пришел и был, вероятно, еще более удивлен, когда выходил из моего кабинета, как уже принятый на службу в казенный, правительственный театр».

Новая страница неожиданно открылась в творческой биографии Всеволода Эмильевича. Экспериментатор, строитель условного театра — стал «режиссером его императорского величества». Именно так любил он сам называть себя в советские времена в кругу своих близких друзей, в пору его увлечения идеей «театрального октября».

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Приглашение на сцены императорских театров молодого режиссера с установившейся опасной репутацией «разрушителя устоев», вызвало в прессе обе-

их столиц многочисленные отклики, в большинстве своем резко отрицательного свойства. По словам Кугеля, «...Теляковский жадно накидывается на всякого, кто награжден шумом рекламы и славы, хотя бы геростратовой, вроде г. Мейерхольда... вместо того, чтобы потрудиться поехать в провинцию и поискать там действительно способных актеров и режиссеров, господин директор ограничивает свою жизнь домашним кругом. В этом кругу слагаются также его вкусы. Неудивительно, что они припахивают плесенью, мятными каплями, а для благовония острым куревом модернизма, вроде г. Мейерхольда».

В течение всего лета 1908 года В. А. Теляковскому пришлось защищаться от журналистов и театральной общественности и разъяснять мотивы приглашения режиссера, который, по его же словам, «чуть всех не перестрелял» в театре Коммиссаржевской.

«Я нахожу, что Мейерхольд, при его способности будить людей, будет очень полезен на казенной сцене...» — говорил директор императорских театров в одном из газетных интервью. «Относительно его крайностей, я уверен, что он у нас с ними расстанется... Боюсь даже, чтобы новая обстановка не сделала из него рутинера...» В беседе с корреспондентом московского «Русского слова» Теляковский заявил, что «...желательно внести нечто новое в нашу сцену и, кроме того, я заинтересовался, слыша о нем (о Мейерхольде. Ю. Е.) со всех сторон нелестные отзывы. Раз кого-либо ругают, следовательно он что-либо из себя представляет. Меньше всего можно ждать от того, кого все единогласно хвалят».

Контракт с Мейерхольдом был вначале заключен сроком на один год — начиная с первого сентября 1908 года. В. Э. обязывался работать в качестве режиссера, как в драматическом, так и в оперном театрах и, кроме того, играть в драматических спектаклях роли, подходящие к его амплуа. Жалование ему

было назначено вначале не слишком большое — 3000 рублей в год, не считая бесплатной казенной квартиры, и еще дополнительно по 500 рублей за постановку каждой оперы. Относительно условий и обстановки его будущей работы у него, конечно, сомнений быть не могло — его ждали неминуемые трудности, заботы и неприятности.

Большой театральный мир Петербурга тех лет во многих отношениях был значительно более консервативен, нежели театральный мир Москвы. В 1908 году Московский Художественный Театр справлял свой десятилетний юбилей. Слава его и влияние давно уже вышли за пределы России, а в самой Москве затмевали императорский Малый театр, особенно в кругах интеллигентной театральной публики. Молодой «театр режиссера» явно побеждал «театр актера». В Петербурге же, на сцене Александринки, старомодное царство «театра актера» казалось непоколебимым. Славная гвардия великих актеров старой школы во главе с М. Г. Савиной, В. А. Мичуриной, К. А. Варламовым и В. Н. Давыдовым — задавала тон всей художественной деятельности театра. Влияние этих заслуженных стариков было чрезвычайно велико и основывалось не столько на придворных связях, сколько на, действительно, всенародном признании и на любви широких кругов театральной публики. Это был, действительно, подлинный «театр актера», театр, где режиссер в большинстве случаев выполнял скромную роль «разводящего», не многим более ответственную, нежели роль помощника режиссера в современном театре. Идеи и интересы этого «театра актера» блестяще защищал Кугель на страницах газет и журналов и, можно себе представить, как ревниво оберегали сами старые актеры свои права от дерзких посягательств «режиссерских щук» (Кугель).

Все это прекрасно понимал Мейерхольд, и за лето 1908 г. он попытался сделать всё от него завися-

щее, чтобы, если и не привлечь на свою сторону, то хотя бы временно нейтрализовать и, по возможности, успокоить враждебный лагерь. И надо отдать справедливость Всеволоду Эмильевичу — действовал он в этом направлении довольно успешно.

В № 7-9 журнала «Золотое руно» за 1908 год была помещена его большая статья «Из писем о театре». И анализ общего положения драматического искусства, и его собственные творческие идеи, и планы на будущие изложены в этой статье в блестящей форме, с большой ясностью и тактом.

Мейерхольд писал, что он не собирается экспериментировать на «больших сценах» (под «большими сценами» он подразумевал театры для широкой публики, имея ввиду, конечно, в первую очередь театры императорские). Мастерскими по строительству новых форм театрального искусства должны стать, по его мысли, студии, деятельность которых должна быть строго разграничена от деятельности профессиональных театров. «В ячейках (студиях) зародятся новые идеи. Из них выйдут новые люди. Опыт показал, что большой театр не может стать театром исканий и попытки поместить под одной крышей, завершенный театр для публики и театр-студию должны терпеть фиаско... Должно быть на века сковано предначертание — не вливать молодого вина в старые меха».

По адресу заслуженных актеров «больших» театров Всеволод Эмильевич рассыпал много любезных слов, которым, однако, плохо удалось прикрыть его истинное отношение к ним, как к доживающей свой век старине, все еще прекрасной, но безнадежно обреченной на скорое исчезновение. «Дорого всем любование этими отзвуками минувшего и не хочется, чтобы эти старинные актеры меняли свои потрескавшиеся от времени маски на новые». По его мнению, старая актерская гвардия должна была играть исключительно классиков — Шекспира и Шиллера, Гоголя и

Островского. Каждое выступление ее в пьесах современных драматургов-бытовиков и в модернистских драмах «нарушает гармонию золотой осени».

Классические спектакли с участием старых знаменитых актеров Мейерхольд предлагал ставить в оформлении новых художников, и эта умеренно-новаторская идея была, в сущности, единственным предложением, непосредственно касавшимся характера его собственной будущей работы на императорских сценах. Многозначителен перечень пьес, никогда не бывших, по его мнению, поставленными в достойном их оформлении. «Ревизор», «Горе от ума», «Маскарад», «Гамлет», «Гроза» «...ни разу не были представлены освещенными лучами эпохи... Названные пьесы ни разу не представали перед нами в аромате тех отражений, какие отсвечиваются уже при одном произнесении этих заглавий...» Говоря об инсценировке «Ревизора», он упомянул статью Мережковского «Гоголь и чёрт», способную, по его мнению, дать актерам новую, оригинальную характеристику образов «Ревизора». Это то самое, что удалось самому ему осуществить лишь через восемнадцать лет после описываемого, и что через тридцать лет — в декабре 1937 года — поставит ему в вину погромная статья «Правды». «...«Ревизор» трактовался им... в духе мистической книги белоэмигранта Мережковского «Гоголь и чёрт».

Забегая вперед, следует откровенно признать, что своего обещания не экспериментировать на сценах императорских театров и «не вливать молодого вина в старые меха» Всеволод Эмильевич не сдержал. Не сбылись и опасения Теляковского, что «новая обстановка сделает из него рутинера».

Труппа Александринского Театра — особенно ее знаменитые корифеи — встретила Мейерхольда непри-

ветливо. Старая гвардия никак не считала себя «отзвуками минувшего», а свои маски «потрескавшимися от времени». В коротком письме жене от 9 сентября 1908 года В. Э. жалуется, что у него «от забот и неприятностей нет ни одной свободной минуты». В отношении к нему всех заслуженных «стариков» можно было бы разделить на две группы. Одна отнеслась к нему отрицательно, но в пределах корректности, не проявляя открыто своей неприязненности. Во главе этой группы была М. Г. Савина. Правда, по словам Теляковского, Мария Гавриловна интересовалась «исключительно только теми пьесами, в которых сама выступала, только теми артистами, которые с нею играли, и только теми артистками, которые могли быть ее конкурентками». Другая часть «старой гвардии» заняла явно враждебную позицию. Возглавлял эту группу великий русский актер Владимир Николаевич Давыдов. С годами обостренные отношения между знаменитыми стариками и Мейерхольдом, в общем, не исчезли и не сгладились. Иногда лишь временно устанавливалось перемирие, зачастую же война принимала открытые и агрессивные формы. Правда, следует признать, что «военные действия» носили все больше односторонний характер. В. Э. в течение всех последующих девяти лет вел себя с превеликим тактом, осторожностью, дипломатичностью и сдержанностью, упорно стараясь не замечать многочисленных нападений противной стороны. Долготерпение его иногда представлялось даже не вполне совместимым с чувством собственного достоинства художника и походило на столь не свойственные его натуре смирение и даже робость.

Ненависть к нему со стороны В. Н. Давыдова, в течение всех тех лет, была безграничной и беспощадной. Сергей Яблоновский в посмертной статье о Давыдове («Новое русское слово», 28 марта 1954 г.) пишет, что, по словам биографа Давыдова Брянско-

го, великий актер — «человек выдержанный, мягкий и скромный, только однажды соскочил что называется со всех колков». Будучи сам членом Совета академических театров, Брянский однажды подал председателю совета Давыдову заявление с предложением избрать в почетные члены совета Мейерхольда. Получив это заявление, Давыдов не поставил его, как обычно, на обсуждение Совета, а пригласил Брянского к себе на квартиру.

«Обычно крайне ласковый, — пишет Брянский, — В. Н. на этот раз кажется даже не ответил на мое приветствие и сразу набросился на меня с грозной филиппикой. Артист при этом нервно ходил по комнате и был страшно взволнован. Я никогда не видел его в таком состояни. — Как вы посмели, как у вас хватило решимости представить Мейерхольда в почетные члены Совета, в списках которого состоят Федотова, Ермолова, Южин и другие заслуженные русские артисты. Вы с ума сошли! Вы просто не думали что делали, не отдавали себе отчета. Вы, видимо, не знаете, что это бешеное кенгуру, бежавшее из зоологического сада. Он уничтожает со страстью садиста все традиции, брызжет бешеной слюной на литературу, уничтожает ее... Я вижу, что вы служите двум богам. Я верил вашей любви к театру, вашей преданности. Теперь я вижу, что вы изменились, и если хотите скандала, если хотите, чтобы я первый ушел из Совета, подавайте ваше заявление!.. С тех пор, — пишет Брянский, — Давыдов резко изменил свое отношение ко мне».

Хотя ненависть Давыдова к Мейерхольду и проявлялась в форме личной, в бесчисленных мелких и крупных инцидентах, колких фразах, ядовитых замечаниях, но, в сущности, в основе ее лежало глубокое, принципиальное отрицание знаменитым актером «театра режиссера» в целом. Вернее же всего предположить, что неприязнь личная сочеталась тут с искренними чувствами и с творческими принципами художника. Давы-

дов отрицал и презирал не только Мейерхольда с его условным театром, но и Станиславского и методы работы Художественного Театра.

В. О. Топорков в своей книге «Станиславский на репетиции» вспоминает, как актер Уралов, только что перешедший из Художественного Театра в Александринский, репетировал роль городничего. Репетицию вел Давыдов. «... В перерыве репетиции Уралов почтительно обратился к Давыдову по творческому вопросу, и между ними произошел следующий диалог.

«Скажите, Владимир Николаевич, «с чем» вы входите к чиновникам в первой сцене в «Ревизоре»? —

«То есть как это «с чем» — как бы не понимая, переспросил Давыдов.

«Ну, с каким самочувствием, с каким намерением... Вот у нас трактовалось, что он...» (идут длинные объяснения разных задач, предлагаемых обстоятельств и т. д. и т. д.)

Давыдов некоторое время настороженно слушает, сдерживая свой гнев и презрение, а затем прерывает Уралова полной сарказма сентенцией:

«Не знаю, с чем там выходят у вас, в Художественном Театре, а я выхожу с тем, что я выхожу на императорскую сцену играть Гоголя, и выхожу я, Владимир Николаевич Давыдов, а не Чорт Иванович Обрывкин!»

Первой постановкой Мейерхольда в Александринском Театре была драма Гамсуна «У царских врат». Художником был приглашен Головин и это был, вероятно, тогда единственный отрадный факт в жизни Всеволода Эмильевича. Головин был не только главным инициатором приглашения Мейерхольда в императорские театры, но он был также и одним из очень немногих среди выдающихся людей искусства Петербурга, высоко ценившим деятельность Мейерхольда в театре

Коммиссаржевской. Их совместной работой над постановкой «У царских врат» начался одиннадцатилетний творческий союз режиссера и художника, продолжавшийся до самого дня отъезда Мейерхольда на Юг из голодного Петербурга 1919 года. Союз этот вскоре соединился с большой личной дружбой, никогда не омраченной даже незначительными раздорами. Характер у друзей был совершенно различный. Головин был мягкий, исключительно деликатный человек, покладистый в работе, терпимый к инакомыслящим товарищам по искусству. Его большая душевная доброта сочеталась с благородной сдержанностью в манерах и обращении. Был он на одиннадцать лет старше Всеволода Эмильевича. Нет нужды еще раз перечислять особенности характера последнего. С первых же недель вышло так, что верховодство в этом союзе установилось за Мейерхольдом. А. Я. Головин безропотно признал над собой, если не художественный, то, во всяком случае, организационный и деловой авторитет своего темпераментного и деятельного младшего коллеги.

Справедливость требует сказать, что в основе этой дружбы лежали причины не только одного идеального свойства. Оба были очень нужны друг другу. Мейерхольд понимал, что без щедрого введения в его постановки живописного компонента ему не удастся создать на императорских сценах ничего художественно яркого и значительного. С самых первых дней представлял себе отчетливо, что актеры Александринки никогда не подчинятся до конца его воле, а поэтому полагаться на них особенно не следует. Головин был счастлив найти режиссера не ограничевавшего полеты его богатой и блестящей фантазии обычными масштабами «нормальных» театральных постановок. Действительно, ни один режиссер во всей России в те годы не отводил в своей работе искусству художника такой огромной роли, как это делал Мейерхольд.

Как бы не относиться сейчас к совместному творчеству Мейерхольда и Головина, но вряд ли возможно отрицать, что в блестательном последнем десятилетии в художественной жизни императорского Петербурга это творчество было краской яркой и оригинальной. По глубокому убеждению пишущего эти строки, оно было также чрезвычайно значительным в художественном отношении, выполняя, в общем аспекте развития русского искусства, чрезвычайно важную роль.

Кроме режиссерской работы над постановкой «У царских врат», Мейерхольд выступил также в этом спектакле в роли Карено. Премьера (30-го сентября 1908 г.) прошла без успеха. Публика встретила спектакль более чем холодно. Пресса была неблагоприятной. Отмечались только прелестные, солнечные декорации Головина. Теляковский позже писал в своих «Воспоминаниях»: «... постановка была встречена печатью, что называется в ножи».

Следующей работой Мейерхольда предполагалась «Саломея» Оскара Уайльда с Идой Рубинштейн в заглавной роли. Премьера должна была состояться 3-го ноября в Михайловском Театре, но так и не состоялась. По представлению Пуришкевича и его Союза Михаила Архангела, «Саломея» была запрещена Св. Синодом, как кощунственная и безнравственная пьеса.

Не была осуществлена и другая предполагавшаяся мейерхольдовская постановка «Царь Федор» А. Толстого, репетиции которой были прерваны по распоряжению дирекции императорских театров в самом начале.

В ту же свою первую «императорскую» зиму 1908-1909 г.г. Всеволод Эмильевич получил возможность проявить себя как режиссер на сцене театра малых форм. Он был приглашен ставить первую программу в новом театре — кабарэ типа балиевской «Летучей мыши», носившим название «Лукоморье» и поме-

щавшимся в здании театрального клуба. Открытие «Лукоморья» состоялось 6-го декабря 1908 г. и ознаменовалось полным провалом. Первая программа оказалась и последней. Театрик закрылся.

В общем, за весь первый свой сезон «режиссера его величества» Всеволод Эмильевич, выражаясь мягко, ничем особенно выдающимся себя не проявил. Работал он, однако, как всегда, не покладая рук, берясь одновременно за несколько, иногда совершенно различных, театральных дел. Читал лекции по теории сценического искусства в музыкальной школе Данемана, организовал у себя на квартире на Жуковской улице вместе с композитором М. Ф. Гнесиным студию. Написал даже мелодраму «Дама из ложи», по повести датского писателя Банга «Четыре чорта», которая прошла не без успеха 19 февраля 1909 года в «театре ужасов» Казанского на Литейном. В этом же сезоне начал он репетиции «Тристана и Изольды».

Искусство оперы на сценах обоих императорских театров России — Мариинского и Большого — находилось в те годы на исключительно большой высоте. То были времена, когда и в странах Западной Европы опера еще не вступила в полосу своего упадка. Чувствовался уже близкий закат этого сложного и дорогого искусства, игравшего в течение двух с половиной веков такую важную роль в истории культуры европейских стран. В начале нашего столетия уже пошел под уклон золотой век оперы в Италии, во Франции и в Германии. Но не то было в России. Развитие молодого русского оперного искусства шло вверх с неудержимой творческой энергией и силой в течение всей первой декады нашего века.. Революционной была на рубеже столетий роль московской частной оперы Мамонтова. На ее сцене впервые были по-

ставлены многие оперы Римского-Корсакова, к оформлению постановок впервые были приглашены талантливейшие из русских художников — в том числе Врубель, Васнецов и Поленов. Императорские театры не долго оставались в долгу и в скором времени, используя свои великолепные сцены и почти неограниченные материальные возможности, догнали и перегнали оперу Мамонтова. К концу первого десятилетия века Большой и Мариинский театры были едва ли не лучшими оперными театрами мира. Бесподобные певцы — Шаляпин, Собинов, Нежданова, Ершов, Смирнов в расцвете их сил и талантов. Отличные оркестры и хор. Первоклассные дирижеры — Направник в Петербурге, Сук в Москве. Лучший в мире балет, искусство которого, как раз в те годы, делало головокружительные успехи, устремляясь в совершенно новые, еще нигде не виданные и никем ранее не открытые творческие горизонты. Общая культура и дисциплина оперного спектакля, хотя и была все еще далека от совершенства, не имела себе конкурентов на сценах оперных театров Запада. Драматический гений Шаляпина один создавал критерий небывалой художественной высоты, к которому стремились подтягиваться все его товарищи по искусству. Наконец, большие русские художники были первыми в мире большими художниками, прочно утвердившимися в роли оперных декораторов.

Над постановкой «Тристана и Изольды» Мейерхольд работал целый год. Первое представление состоялось 30-го октября 1909 года для бенефиса оркестра Мариинского Театра. Успех спектакля был средний у критиков и ниже среднего у публики. Художественные достоинства постановки в целом, как произведения оперного искусства, оказались не слишком велики. Спектакль вышел надуманным, сложным и тяжеловесным. И все-таки, как это ни странно, биограф Мейерхольда Волков прав, когда пишет об исто-

рическом значении этой постановки как в творческой биографии Мейерхольда, так и в развитии оперной режиссуры вообще.

Ставя «Тристана» В. Э. проделал огромную работу. Один список книг на немецком языке, прочитанных и изученных им специально для «Тристана», заключает 18 заглавий — это все книги о Вагнере, о его музыке и о его театре музыкальной драмы. Изложение принципов постановки «Тристана» занимает целую часть книги Мейерхольда «О театре», и это лишь сравнительно сжатый вариант его лекции на ту же тему, прочитанной им в ноябре 1909 года. Нельзя не признать, что и новые принципы оперной режиссуры и идеи его постановочного плана вагнеровской оперы изложены им умно и талантливо.

Статья содержит множество интереснейших мыслей, остроумных и во многом верных аналитических замечаний и наблюдений. Само собой напрашивается скептическое заключение — какая польза в блестящих идеях и постановочном плане, когда спектакль осуществленный на основе этих идей и этого плана оказался художественно несостоятельным. Но такое заключение оказалось бы поверхностным и поспешным.

В истории искусства многие прекрасные создания творческого гения появились лишь как результат и венец многолетней и кропотливой подготовительной работы. Часто один какой-нибудь художник всю свою жизнь отдает поискам новых идей и нового стиля в своем искусстве. Поиски его оказываются успешными — он находит новые пути. Но не успевает органическим творческим процессом превратить свои новые идеи и стиль в прекрасное законченное художественное произведение. И тогда этот заключительный творческий акт, на основе всего уже найденного, выпадает совершить другому художнику. Этот последний достигает конечной цели долгого, трудного пути, пройденного за него его предшественником. Жизнь в

искусстве первого художника всегда бывает тяжела и трагична. Разочарования и неудовлетворенность сопутствуют ему на каждом шагу. В творческой жизни его много горя и совсем нет лавров славы. Часто потомки забывают даже его имя. И слава и почести выпадают на долю его счастливого последователя. Но с высшей, объективной точки зрения, не равно ли важны оба эти художника в истории культуры человечества?

Мейерхольд в течение почти всей своей артистической жизни — точнее со времен его работы в театре на Офицерской — являл собой пример сочетания обоих творческих типов в лице одного художника. Но первый тип искателя главенствовал в нем. Большую часть его творческой деятельности занимают упорные и трудные поиски. Периоды эти долги и мучительны. Фиаско следует за фиаско, провал за провалом. Но с яростным упрямством фанатика он всегда в конце концов выходил через эти темные, запутанные дороги экспериментаторства на простор творчества. В нем самом оказывалось достаточно творческих сил для превращения результатов его изысканий в подлинное искусство.

«Тристан» был его провалом. Но без «Тристана и Изольды» не было бы никогда его «Орфея» и его «Пиковой дамы». В процессе работы над «Тристаном» нашел он эти свои будущие прекрасные оперные спектакли, бывшие, возможно, вершиной режиссерских достижений в истории оперы вообще.

Вот основные принципы оперной режиссуры, найденные Мейерхольдом в период его работы над постановкой «Тристана и Изольды»:

1) «Если отнять у оперы слово, то мы получим в сущности вид пантомимы».

2) «Все движения, вся линия развития каждой пантомимы исходит из музыки и определяется музыкой».

3) «Все беды при постановках опер происходят от того, что певцы всю свою игру создают исходя не из музыки, но из либретто».

4) «Реализм на оперной сцене — реалистический стиль исполнения оперного спектакля совершенно противоречит самой природе оперного искусства. Потому — что в основе оперного искусства лежит условность. Люди поют».

5) «Нельзя поэтому вводить в игру элемент естественности, ибо условность тотчас же, становясь в дисгармонию с реальным, обнаруживает свою якобы несостоятельность, то есть падает основа искусства».

6) «Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического рисунка».

7) «Актеру музыкальной драмы предстоит добиться мастерства во владении своим телом».

8) «Оперный актер должен постичь принцип максимальной экономии жеста».

По мысли Мейерхольда, создателем современной музыкальной драмы был Глюк. До него музыка и либретто в опере никогда не были органически связаны в единое художественное целое. Глюк был первым оперным композитором, соединившим эти два элемента и тем положившим начало искусству музыкальной драмы. В дальнейшем развитие музыкальной драмы пошло по двум направлениям. Первое из них — Глюк — Моцарт — Бизе — определялось превалирующим значением музыки над текстом. Второе направление — Глюк — Вебер — Вагнер — отличалось полным, органическим слиянием слова и музыки. Мейерхольд оговаривался, что все его рассуждения о природе оперного искусства и о принципах оперной режиссуры имели ввиду лишь это второе направление.

Далее он анализировал творчество Шаляпина, видя в нем совершенный пример игры оперного артиста в условном стиле — «...он сумел удержаться как бы на гребне крыши с двумя уклонами, не падая ни в сторону уклона натурализма, ни в сторону уклона той оперной условности, которая пришла к нам из Италии 18 века, когда для певца важно было в совершенстве показать искусство производить рулады, когда отсутствовала всякая связь между либретто и музыкой... В игре Шаляпина всегда правда, но не жизненная, а театральная. Она всегда приподнята над жизнью — эта несколько разукрашенная правда искусства».

Одним из первых представлений «Тристана и Изольды» (15 января 1910 г.) дирижировал один из величайших дирижеров того времени — Феликс Мотль. Впечатление, произведенное им на музыкальный Петербург, было огромным. Каратыгин писал в «Речи», что Мотль «в сфере вагнеровских экстазов явился каким-то истинным магом и волшебником». Мейерхольд говорил своему биографу Волкову, что... «Тристан» под управлением Мотля был «незабываемым праздником искусства».

Сам Мейерхольд в процессе работы над «Тристаном» сделал огромный шаг вперед. Кажется, что всё его искусство перешло в новую, высшую ступень, достигло нового качества. Все последующие его работы — хороши они будут или плохи — будут носить печать художественной уверенности и определенности стиля. Отныне из его творчества навсегда исчезнет элемент некоего дилетантствующего модернизма, болтливого и претенциозного, подчас неясного и неосмысленного в эстетическом отношении. Что греха таить — многие из его «исканий» от Херсона до театра на Офицерской не были свободными от этих вполне отрицательных моментов. Именно после «Тристана» можно почувствовать в его творческой биогра-

фии ту таинственную черту, которая отделяет талантливого, но внутренне не всегда в себе уверенного неофита, от знающего свои цели мастера. Это отнюдь не значит, что все им созданное после «Тристана» обязательно будет в художественном отношении выше всего того, что он создал раньше.

Его следующей по времени постановкой в Александринском театре был драматический вариант трагедии Тристана и Изольды — пьеса Е. Харта «Шут Тантрис». Спектакль этот оказался творческой победой Мейерхольда, неожиданной после провала «Тристана» для публики и критиков, но в сущности вполне естественной и закономерной. Л. Гуревич в «Русских ведомостях» писал, что «это была полная победа над публикой режиссировавшего пьесу Мейерхольда, остававшегося до сих пор на этой сцене в положении непризнанного новатора. Его дружно вызывали, ему поднесли венок, враждебная ему до сих пор часть прессы признала, что этой своей постановкой он искупил часть своих прежних режиссерских грехов». В «Вечерной биржевой» критик, скрывшийся за подписью Solus, откровенно высказал свое удивление «...он вовсе не безнадежный режиссер, как многие твердят в последнее время и твердят совсем несправедливо».

19 апреля 1910 года на квартире Вячеслава Иванова для избранного круга приглашенных Мейерхольд поставил комедию Кальдерона «Поклонение кресту». Играли в спектакле не профессиональные актеры, а поэты и писатели — обычные гости знаменитых ивановских «сред».

В процессе работы над этой, камерной по своим масштабам, постановкой, Вс. Эм. впервые начал серьезное изучение старинного испанского театра и это было важно для него, потому что как раз старинные театры — испанский, японский, французский XVII века, комедия dell' Arte и оказались тем звеном в ис-

кусстве нового условного театра, которое превратило этот театр из экспериментов эксцентрических модернистов в законченный, художественно убедительный, связанный с уходящими в глубокое прошлое традициями, театральный стиль.

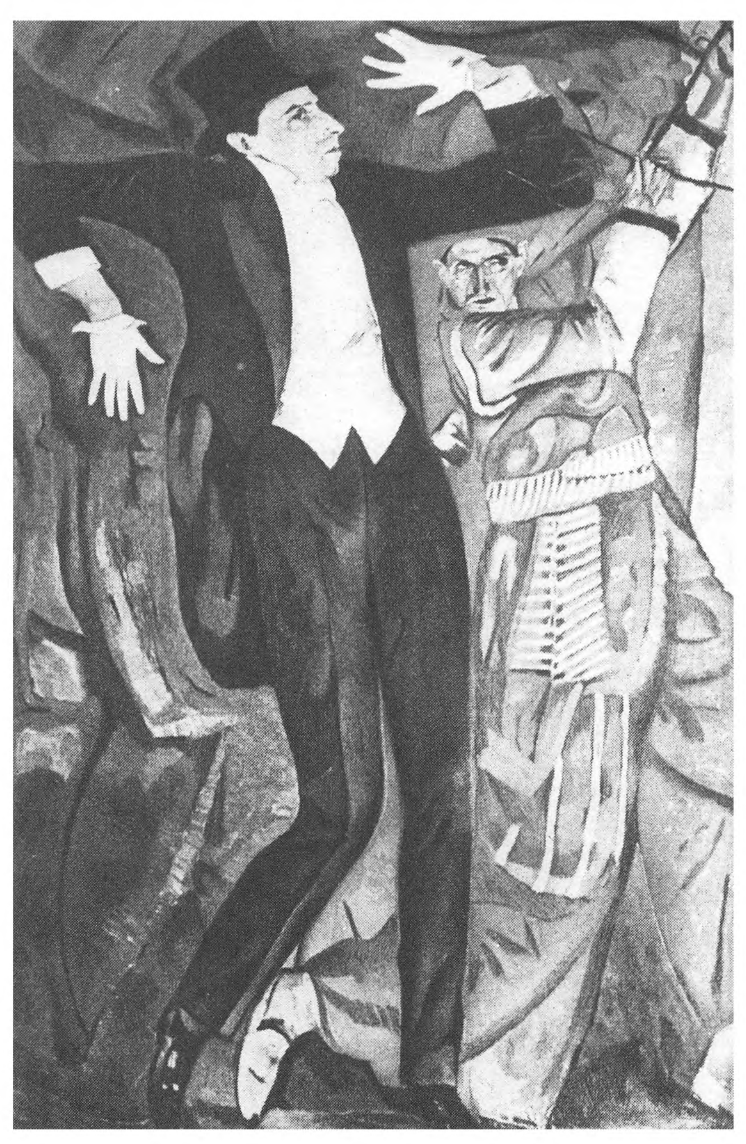
В течение всей этой зимы, кроме своей основной работы режиссера, Всеволод Эмильевич, по обыкновению, делает кучу самых разнообразнейших дел. Он преподает на драматических курсах Полака, изучает японский театр, переводит с немецкого японскую трагедию «Теракойя», читает лекции, выступает на диспутах, ставит в частном доме сцены из «Павла I» Мережковского. Ранней весной этого 1910 года он, вместе со своим коллегой по службе режиссером Ю. Э. Озаровским, подает директору императорских театров докладную записку о репертуаре Александринского Театра. В ней, в более определенной и сжатой форме, была изложена мысль, впервые высказанная им два года тому назад в его «письмах о театре». Качество репертуара Александринки должно быть улучшено. Репертуар должен быть очищен от современных бытовых пьес второго и третьего сорта. Александринский театр должен стать театром классического репертуара.

Весну и лето 1910 года Всеволод Эмильевич путешествовал: Швеция, Дания, Германия, Париж. Потом вернулся в Петербург, но через месяц опять уехал с экскурсией заграницу: Константинополь, Греция, Италия, Мюнхен.

В Греции он осматривает — вернее сказать детально изучает — памятники старины: Акрополь, Парфенон, развалины храмов и театров. В Италии он проводит весь июль. Во Флоренции он осматривает театр Гордона Крэга Arena Goldoni. В своем письме из Венеции он пишет о манифесте итальянских фу-

туристов во главе с Маринетти. Манифест призывал «отвергнуть старинную Венецию, истощенную болезненными вековыми наслаждениями ... рынок плутоватых антиквариев и старьевщиков, магнитный полюс снобизма и всемирной глупости, кровать, продавленную бесчисленными караванами любовников, драгоценную купальню космополитических куртизанок...»

В Мюнхене он встречается с драматургом Ведекиндом, осматривает выставку мусульманского искусства, посещает мюнхенский театр марионеток. Поистине, работоспособность, энергия, любознательность Всеволода Эмильевича — безграничны! В этом смысле у него не много конкурентов среди людей искусства России, да и не одной только России. Конечно, это в первую очередь заслуга его собственной деятельной, талантливой натуры. Но нет сомнений, что в очень большой степени это также и заслуга его жены Ольги Михайловны, урожденной Мунт. О. М. оказалась совершенно исключительной спутницей жизни Всеволода Эмильевича — счастье, не так уж часто выпадающее на долю больших артистов. По словам А. М. Ремизова, О. М. «ходила за ним как мать». Верный друг, умная советница и помощница в делах, она сумела создать идеальную обстановку для его творческой работы. Дома в их квартире на Жуковской (и позже на 6-й Роте) царила атмосфера порядка и покоя. Во всем укладе их жизни чувствовался тон большой культуры, пожалуй более западного, нежели русского толка, по своему тону холодноватого комфорта и сдержанного гостеприимства. У них было три дочери: Мария, Татьяна и Ирина. Нет сомнений в том, что О. М. преданно любила его. С его стороны отношения были ровные, дружеские, исполненные заботливости, уважения, зачастую — нежности. Любил ли он ее? Вероятно, да, но страсти не было и в помине в его отношениях. В Петербурге у него было много поклонниц. Некоторые из них были иск-



Портрет Вс. Э. Мейерхольда, работы Бориса Григорьева

ренни в их чувствах к нему и даже настойчивы. Конечно, чем больше росла его известность, тем больше становилось поклонниц. Но в общем, он был верный муж. Увлечений и мимолетных романов было у него немного, хотя и много было соблазнов. В этом смысле был он похож на многих больших людей в истории, одержимых одной фанатической страстью высшего порядка. Впрочем много позднее — в двадцатых годах он, пожалуй, составит редкое исключение из общего правила.

В следующем сезоне 1910-1911 г. г. ему были поручены постановки «Дон Жуана», «Маскарада» и «Красного кабачка» Беляева. На оперной сцене он должен был поставить «Бориса Годунова». Кроме того, ему пришлось довольно много играть самому его старые роли в «Шейлоке» (Принца Арагонского) и в «Трех сестрах» (Тузенбаха). Но самыми значительными его работами, потребовавшими от него большую часть его времени и усилий, оказались постановка мольеровского «Дон Жуана» в Александринском театре и его участие в подготовке первой программы нового маленького театра на Галерной улице, куда был он приглашен в качестве одного из режиссеров. Этот театр, под названием «Дом Интермедий», был задуман в значительно более «студийном» плане, нежели незадачливое «Лукоморье» в его первую «императорскую» зиму. Кроме того, в смысле театрального стиля и манеры игры актеров, задачи «Дома Интермедий» были вполне определены его руководителями (их было двое — Мейерхольд и М. М. Бонч-Томашевский). Это были стиль и манера старинной итальянской комедии dell' Arte.

В номере «Аполлона» за сентябрь 1910 года есть заметка Сергея Ауслендера о «Доме Интермедий»:

«В середине октября откроется новый театр «Интермедия» на Галерной улице в помещении бывшего театра «Сказка». Внешнее устройство этого театра будет значительно отличаться от других аналогичных учреждений. Репертуар будет состоять из старинных и новых фарсов, комедий, пантомим, опереток, водевилей, небольших драм и отдельных номеров». Действительно, «устройство» Дома Интермедий было по тем временам весьма отлично «от других аналогичных учреждений». Рампа была уничтожена, построена лестница (первая из длинной серии знаменитых мейерхольдовских лестниц!), актеры входили и выходили через зал и рассаживались на лестнице и среди зрителей.

Открытие нового театра состоялось 9-го октября 1910 года. В первой программе «Дома Интермедий» наибольший успех выпал на долю пантомимы Шницлера с музыкой Донаньи «Шарф Коломбины», инсценированной и поставленной Доктором Дапертутто с декорациями Н. Н. Сапунова. Как режиссер императорских театров В. Э. не имел права заниматься театральной деятельностью на стороне под своей настоящей фамилией и потому скрылся под старинным псевдонимом знаменитого венецианского автора Commedia dell' Arte XVIII века Карло Гоцци.

В работе над постановкой «Шарфа Коломбины» (так же, как и вообще во всей своей деятельности в «Доме Интермедий») Мейерхольд пользовался полной и абсолютной творческой свободой — какой не имел даже в театре Коммиссаржевской, уж и не говоря об императорских сценах.

Прежде всего, уже к самой пантомиме подошел он с необычной по тем временам, даже для него самого, смелостью, перекроив ее совершенно на свой лад, разбив три картины оригинала на 14 эпизодов и сделав ряд сокращений в партитуре. В манере постановки он попытался соединить некоторые из элемен-

тов своего прежнего символического театра (блоковский «Балаганчик»), условность актерских приемов dell' Arte и, наконец, приемы гротеска — неожиданных для зрителей внезапных переводов одного плана представления в совершенно другой. Попытка эта оказалась успешной. Судя по всем данным, дошедшим до нас, «Шарф Коломбины» был чрезвычайно талантливым спектаклем, в котором режиссеру удалось найти совершенно новую форму, яркую и художественно убедительную. Непримиримый принципиальный противник Мейерхольда А. Бенуа писал в одном из своих «художественных писем» в газете «Речь»: «...я благодарю его за прелестно поставленную пантомиму «Шарф Коломбины» в «Театре Интермедий». С начинающими актерами, при бедности средств частной антрепризы, он достиг посредством остроумных комбинаций и подбора пластических эффектов — впечатления большой тонкости».

Но особенно многозначительным является факт определенного влияния «Шарфа Коломбины» на творчество Е. Б. Вахтангова. Вахтангов увидел этот спектакль осенью 1911 года во время гастролей «Дома Интермедий» в Москве и он произвел на него сильнейшее впечатление. Многие идеи в его гениальных постановках «Принцесса Турандот» и, особенно, «Гадибук» пришли к нему от мейерхольдовской пантомимы — в частности вся композиция знаменитой сцены свадебного бала и танца нищих в «Гадибуке» создалась под влиянием сцены свадьбы Арлекина и Коломбины в «Шарфе». Об этой сцене писал впоследствии М. М. Бонч-Томашевский (журнал «Маски» № 2-3, за 1913-1914 г. г.):

«На фоне яркой, искусно-грубой «Комедии масок», сквозь плащ ненатуральных придуманных жестов и фантастических костюмов, с поразительным блеском выступила основная трагедия, на фоне смешного так страшно было неизбежное. И когда я вспоминаю

кошмарную польку, которую играли на разбитых инструментах смешные музыканты под управлением кривого, дьявольски несчастного тапера, когда я вспоминаю тот кошмарный вихрь пестрых и грубых тел, который кружился обвивая кольцом маленького, со взбитым как у петуха хохлом, распорядителя танцев Джиголо, то и теперь, по прошествии трех лет, я чувствую тот мороз, который скользил по коже в зрительном зале».

Через год после премьеры «Шарфа Коломбины», уже после финансового краха и закрытия «Дома Интермедий», Мейерхольд сделал попытку продолжать занятия с группой пантомимы в студийном плане и поставил (в зале Дворянского Собрания и позднее в доме Федора Сологуба) арлекинаду В. Н. Соловьева «Арлекин — ходатай свадеб». То был опыт применения стиля и приемов Commedia dell' Arte в более ортодоксальном виде, нежели в «Шарфе Коломбины». Эта, казалось бы, случайная в творческой биографии Мейерхольда работа опять оказала поразительно сильное влияние на Е. Б. Вахтангова. Принцип переодевания актеров на сцене на глазах у публики, примененный в «Принцессе Турандот», импровизация роли масок и заключительный парад действующих лиц там же — всё взял Вахтангов из мейерхольдовского «Арлекина». По свидетельству Н. Д. Волкова, Вахтангов никогда и не пытался отрицать связь своего творчества с режиссерскими принципами Мейерхольда. Однажды в разговоре с Волковым он сказал, что «постановочных идей Мейерхольда, которые тот изобретает, но не всегда осуществляет до конца, хватит другим режиссерам для построения целого ряда спектаклей».

Странным и неожиданным представляется влияние студийной деятельности Доктора Дапертутто — такой, казалось бы, маленькой и незначительной по своим масштабам на фоне грандиозной и блистательной театральной жизни императорского Петербур-

га — влияние ее на феерически блестящий, кратковременный взлет театрального искусства Москвы 20-х годов. И однако, это истина не подлежащая сомнению. Не было бы Доктора Дапертутто — не было бы и гениальных вахтанговских постановок, не было бы и многих тонких и прекрасных спектаклей Студий Художественного Театра в 20-х годах. Так скромный театральный учитель и выдумщик Доктор Дапертутто, появившийся в холодном Петербурге XX века из прошлого солнечной Венеции, заложил один из самых важных камней великолепного здания последней и, может быть, самой яркой эпохи в истории русского театра — да, вероятно, и не только русского.

Ровно через месяц после открытия «Дома Интермедий», 9-го ноября 1910 года, состоялось первое представление «Дон Жуана».

Пишущий эти строки видел этот спектакль через 24 года после премьеры — в декабре 1934 года. Был смешон и неуклюж растолстевший и постаревший Дон Жуан — Юрьев, пытавшийся порхать по сцене, выполняя старый мейерхольдовский режиссерский рисунок, поблекли краски прелестных головинских панно, потемнело золотое шитье на шелковых камзолах актеров. И все-таки очарование этого спектакля было все еще неотразимо. Уверенность, точность и большой размах замысла, тонкий вкус, изящество режиссерского рисунка, какое-то необъяснимое словами, но ощущавшееся зрителем совершенство пропорций общей формы спектакля — найденное режиссером «золотое сечение» — таков «Дон Жуан» Мейерхольда.

Стиль и приемы театра Мольера эпохи Людовика XIV и старинного японского театра были широко использованы Мейерхольдом в этой постановке, но все это преломилось через призму его творческой

индивидуальности и результатом оказалось новое искусство — законченное и прекрасное.

Занавеса не было. Убранство сцены гармонически сочеталось с нарядным зрительным залом Александринки. Зритель должен был почувствовать себя присутствующим в большой дворцовой зале, в Версале XVII века, на пышном и торжественном спектакле при дворе Короля Солнца. В течение всего спектакля свет в зрительном зале не потухал. Ослепительным электрическим блеском горели люстры и бра. На сцене электрического освещения не было. Взамен него в десятках серебряных канделябр горели сотни восковых свечей. Большая часть действия происходила на большом просцениуме, выдвинутом далеко в публику. Спектакль начинался с того, что маленькие арапчата в красных расшитых камзолах выбегали на сцену и зажигали свечи, и звонили в колокольчик, созывая публику. Потом важно проходили в свои будочки суфлеры в париках, держа подмышкой тяжелые фолианты. Арапчата выполняли на сцене множество разнообразных дел — следили за курильницами, испускавшими благовоние, поправляли костюмы и парики актерам, приносили и уносили шпаги, плащи и шляпы, объявляли о перерыве и меняли декорации картин (совсем как «цанни» в вахтанговской «Турандот»). Это последнее было актом весьма несложным — нужно было только менять головинские гобелены на заднем плане сцены. Гобелены изображали то улицу старинного городка, то комнату Дон Жуана, то лес или кладбище.

Актеры не стремились донести до зрителя все психологические тонкости мольеровского текста. Задачей их было движение — изящное, грациозное и ритмичное— и непринужденная веселая декламация текста в постоянном обращении с публикой. «Дон Жуан» был прежде всего красивым зрелищем. А. Бенуа был прав, назвав в своей критической статье в газете

«Речь» мейерхольдовского Дон Жуана «нарядным балаганом». В. Э. согласился с этим определением и написал впоследствии, что «Лучший комплимент, о каком только могли мечтать инсценировавшие мольеровского «Дон Жуана» художник и режиссер, принимают они от Бенуа, назвавшего этот спектакль «нарядным балаганом». Театр «Маски» всегда был балаганом, и идея актерского искусства, основанная на боготворении маски, жеста и движений, неразрывно связана с идеей балагана».

«Дон Жуан» имел огромный успех у зрителей. Постановка его возобновлялась в сезоны: 1911-1912, 1913-1914, 1917-1918 и 1934-1935 г. г. Имел успех он и у критиков, хотя в статьях А. Кугеля, А. Бенуа и С. Волконского режиссер подвергся серьезным нападкам за «балет в Александринке» (Бенуа), за то, что «в постановке «Дон Жуана» не было вообще слова, мысли, души и человека» (Волконский), за то, что «это вообще не театр, а нечто зрительно-красивое и интересное» (Кугель). Но даже самый объективный, серьезный и логичный критический анализ мало убеждает, когда речь идет о прекрасном произведении искусства, дающем радость людям. «Дон Жуан» был таким произведением искусства.

И созданием этого талантливого спектакля В. Э. Мейерхольд был посвящен в Мастера искусства театра.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

«Дон Жуан» и «Шарф Коломбины» несли на себе печать художественной законченности прежде всего потому, что создавая их Мейерхольд, может быть, первый раз за всю свою жизнь, действительно, точно знал, чего он хотел. До того же, в большей или меньшей степени, только делал вид, что знал, и убеждал

других в том, в чем сам внутренно не был уверен до конца. Эксперимент выдавал за открытие. Иногда, случайно, эксперимент удавался, как это бывает у талантливых дилетантов. Но к началу второго десятилетия века его творческое Credo оказалось сформированным и можно только удивляться, каким верным рыцарем этого Credo оставался он в течение всех последующих двадцати лет своей жизни в театре.

К тому времени основные принципы театральной идеи Мейерхольда были изложены в ряде статей в последовательной и ясной форме и приняли вид вполне законченной и стройной системы. Это те самые статьи, которые составили его книгу «О театре», вышедшую в 1913 году в издательстве «Просвещение».

Как это иногда бывает в истории искусств, начало нового стиля было впервые почувствовано и уловлено негативными сторонами души художника. Дух противоречия, отрицания, величайший скептицизм, дух художественного нигилизма в натуре молодого Мейерхольда и соединившиеся с ним впоследствии новые эстетические влияния века — вот те истоки, из которых вылилась теория современного антиреалистического театра. Даже недруг Мейерхольда, часто пристрастный и тенденциозный в своих профессиональных суждениях, Н. Н. Евреинов, в последней своей статье «Нас было четверо» («Возрождение» №— 21-23) признает, что в истории создания условного театра Мейерхольд был «...старший из нас, и годами и опытом».

Мейерхольд был не только старшим, но и самым талантливым из «четырех». Нет сомнений, что его эксперименты в театре Коммиссаржевской дали толчок развитию всего русского условного театра — в том числе и творчеству самого Евреинова, Ф. Ф. Коммиссаржевского и позже А. Я. Таирова. Вполне естественно, что многие из последователей с самого начала объявили о своей полной независимости от своего учи-

теля и даже стали в острую оппозицию к его творчеству. Так тоже случается в истории искусства. Но полемический пыл и громкие фразы бывают бессильны скрыть истину.

Первые «искания» Мейерхольда были, в сущности, беспомощным выражением духа противоречия и отрицания. Это был «бунт сына против отца» — его бунт против существовавших тогда театральных форм, в том числе и против Художественного Театра.

Стиль западного и русского символизма дали этим бунтарским эмоциям некую театральную форму, вначале бывшую худосочной, творчески вялой формой декадентского «театра марионеток». Но вехи условного театра на будущее были намечены именно в этом первом периоде режиссерской деятельности Мейерхольда. В течение второго периода, уже после его ухода из театра Коммиссаржевской, и он сам и его последователи — Евреинов, Коммиссаржевский, позже Таиров — много думали и работали, стремясь из хрупких и незаконченных находок Мейерхольда, создать определенные и полнокровные формы современного антиреалистического театра. В общем, их работа увенчалась успехом. В большей или меньшей степени, каждому из них удалось найти эти формы. Но больше всего успел в этом сам Мейерхольд. Как уже было сказано, прежде всего потому, что был много одареннее остальных.

И все же следует признать, что «условный театр», даже в самых законченных, мастерских своих формах, был почти всегда более частью нежели целым, элементом театрального стиля — очень важным элементом! — но не самим стилем. В этом и лежит причина того, что даже гению и великолепному мастерству Мейерхольда так редко удавалось формы условного театра поднимать до высот совершенного искусства. Только тогда стал условный театр большим искусством, когда в творчестве великого режиссера

нашего времени Е. Б. Вахтангова органически соединился со своим антиподом — с реалистическим театром Станиславского. Вахтангов — это условный (или «театральный») театр плюс мхатовские методы работы с актером. Вахтангов — это идеи Мейерхольда плюс система Станиславского.

Большинство из идей, изложенных Мейерхольдом в его книге «О театре», были восприняты Вахтанговым — некоторые сознательно, под непосредственным влиянием Мейерхольда, иные интуитивно, как результат совпадения творческих мыслей двух художников. В «дневниках» Вахтангова есть запись, сделанная 26-го марта 1921 года: «Сегодня прочел книгу Мейерхольда «О театре» и... обомлел: те же мысли и слова...» Но в этом заявлении есть одна большая неточность — те же мысли, кроме одной.

Театральная идея Мейерхольда резко отлична от театральных идей Станиславского и Вахтангова в методах воспитания актера и в отношении к актеру вообще. Актер — основа каждого драматического театра. Это аксиома, казалось бы, не требующая доказательств, выражена была в лаконических словах Станиславского «актер — это уже театр». Лишь в первый период своей режиссерской деятельности Мейерхольд часто забывал об этой истине, и искусство Мельпомены больно наказывало его за это непростительное легкомыслие. Но к периоду его творческой зрелости его пренебрежение к актеру было уже прошлым. Путем многих опытов, размышлений и, особенно, в процессе серьезного изучения старинных театров, ему удалось определить новый тип актера — его, мейерхольдовского актера, с которым мог он пуститься в долгий и трудный путь на поиски своего театрального идеала.

Каков был этот актер театра Мейерхольда? В чем было его отличие от актеров других театральных школ?

Актер старой школы «рвал страсть в клочки», переживал, плакал и смеялся на сцене — но всегда в рамках своего амплуа. Внешние физические данные актера определяли характер его ролей — его репертуар. В зависимости от них он мог быть любовником или резонером, трагиком или комиком. Но в пределах его амплуа, его задачей было всегда «войти» в роль, «пережить» ее, постичь внутренний характер, психологию образа. Любовник «достаниславовского» театра мог играть и Отелло и Гамлета, и в его исполнении этих двух ролей были и элементы тождественности и элементы различия. Первые были от его амплуа, от которого и не стремился он отойти. Вторые — выражались его стремлением «пережить» роль, передать психологию образа.

Художественный Театр отмел понятие «амплуа» совершенно, и открыл новые сложные законы глубокого проникновения в психологический мир образа. По системе Станиславского, не было ничего более вредного в искусстве актера, нежели «амплуа». «Амплуа» для Станиславского, это штамп, это «тончик», это «голубчик, так в Харькове играли!» Актер играет роль тем лучше, чем глубже проникнет он во внутреннюю сущность образа, чем больше он станет «живым человеком». «Вы играете амплуа, а не живого человека!» сказал К. С. актеру Топоркову, когда особенно жестоко «разносил» его на одной из репетиций «Растратчиков» Катаева.

Мейерхольд признавал в актере только одно амплуа. Он считал «амплуа», то есть особенности физических данных актера, единственным элементом, из которого должно было сложиться мастерство актера. Воспитание в актере искусства «переживания», то есть внутреннего проникновения в образ, Мейерхольд отметал вообще. Это было то основное в идее реалистического театра, против чего он вел непримиримую борьбу до конца. Главное в воспитании актера по

Мейерхольду, это всемерное развитие физических данных актера — его тела, голоса, дикции, пластичности движений, ритмичности, музыкальности. «Актер — физически развитой человек — умеющий ритмически двигаться и носить свое тело в воздухе».

Традиции Commedia dell' Arte — вот, в действительности, источник мейерхольдовской системы воспитания актера. В театрах Commedia dell' Arte актер играл всегда один и тот же образ, или, вернее, одну и ту же маску. Одие был всегда Панталоне, другой неизменно играл Арлекина, третий Бригеллу. Эти маски переходили из пьесы в пьесу, из театра в театр, произносили всегда импровизируя, разные тексты, но никогда не менялись. Актеры только совершенствовали их неустанно, тренируя свое тело, мимику, жесты, движение. По словам студийного сотрудника Мейерхольда, видного знатока старинного итальянского театра В. Н. Соловьева, «...техника Commedia dell' Arte была техникой целого ряда актеров, обладавших ярко выраженным индивидуально-сценическим способом воплощения и истолкования отдельных масок итальянской импровизированной комедии». Актер Commedia dell' Arte был в большей мере мим, клоун, жонглер, гимнаст, даже танцовщик — нежели актер в обычном смысле этого слова. Он был, по существу, более совершенным типом «Петрушки» — комедианта народного ярмарочного балагана. И идеальный актер Мейерхольда должен был быть современным, рафинированным потомком этого старинного балаганного комедианта. Потому так часто Мейерхольд обращался к серьезному анализу искусства балагана. Балагану посвящена одна из интереснейших частей его книги «О театре». «Балаган» — носит название его статья, написанная им вместе с Ю. Бонди для второго номера его журнала «Любовь к трем апельсинам». Его идеальный актер — мим, гимнаст, танцор «...призван вести зрителя в страну вымысла, забавляя его на этом

пути блеском своих технических приемов... должен, сбросив с себя покровы окружающей среды, умело выбрать маску, декоративный выбрать наряд и щеголять перед публикой блеском техники то танцора, то интригана, как на маскарадном балу, то простака старой итальянской комедии, то жонглера». («Балаган»). По мысли Мейерхольда, маска есть символ театра. Иначе говоря — основа актерской игры — это выражение лишь внешности сценического образа, а не внутренней его жизни. Ограниченность возможностей маски только кажущаяся, потому что «с помощью своего мастерста актер умеет поместить ее в такой ракурс и прогнуть свое тело в такую позу, что она мертвая, становится живой». То есть иными словами, выразительность сценического образа достигается пластикой, движением. Отсюда и вывод Мейерхольда — лаконический лозунг его театральной идеи — «слова на театре лишь узоры на канве движений».

Часто возмущенные критики, нападавшие на Мейерхольда называли его постановки «балаганом» — термином, по их мнению, предельно оскорбительным для драматического спектакля. Так Бенуа назвал его «Дон Жуана» «нарядным балаганом», так было и двенадцатью годами позже, после премьеры «Смерти Тарелкина» (ноябрь 1922 г.), когда «Известия» поместили разносную рецензию Литовского под заголовком «Балаган». И неизменно Мейерхольд выступал и давал гордый ответ, что это обвинение он принимает с радостью и благодарностью как лучшую из похвал.

Свой идеал актера он описал в «О театре» в элегантной и многоречивой литературной форме, вполне в стиле того изысканного и утонченного времени. Позднее, в деловом, сжатом тоне он выразил то же самое в своей работе «Амплуа актера», составленной им совместно с его учениками В. М. Бебутовым и И. А. Аксеновым уже в советской Москве, в 1922 году.

Основой воспитания мейерхольдовского актера является спорт — физкультура (или, позже, его «биомеханика»). Еще в 1906 году в своих «записках» он писал «...натуралистический театр не знает прелестей пластики, не заставляет актеров тренировать свое тело и, создавая при театре школу, не понимает, что физический спорт должен быть основным предметом...»

Второй элемент театра Мейерхольда, — это нарочитая, подчеркнутая условность театрального зрелища. «В театре нельзя имитировать жизнь, потому что жизнь в театре, как и жизнь на картине, своя особая, лежащая в ином, чем жизнь земная, плане... Театр обладает своими театральными способами выражения, у него есть свой, для всех понятный, язык с которым он может обращаться к зрительному залу... Театру нужны прологи и парады и другие подобные элементы старого театра, так как они обязывают зрителя смотреть на представление актеров не иначе как на игру, и всегда, когда зритель вовлечен актером в страну вымыслов слишком глубоко, актер стремится как можно скорее какой-нибудь неожиданной репликой или длинным обращением à part напомнить зрителю, что то, что перед ним творится, только игра.» («Балаган»).

Формы этой условности театрального представления взял он у старинных театров: у Commedia dell' Arte, у театров японского и испанского.

Условным характером театра Мейерхольда определяется его третья особенность — вовлечение зрителя в действие.

Условный театр никогда не создает на сцене законченных реалистических форм, копирующих жизнь. Поэтому он всегда будит фантазию, воображение зрителя. Зритель как-бы творчески участвует в представлении. Зритель в театре Мейерхольда — один из компонентов спектакля.

Четвертый элемент театра Мейерхольда — гротеск. Гротеск — «это постоянное стремление худож-

ника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана, в другой, которого зритель никак не ожидал». («О театре»). Отсюда исходил прием игры мейерхольдовского и, позже, вахтанговского («Принцесса Турандот») актера — «играть не образ, но отношение к образу».

Пятый элемент театра Мейерхольда — реконструкция сценического пространства. Его идеальная сцена — это хорошо видимая зрителем площадка, предельно удобная для действий его актера — гимнаста и мима. Еще в 1906 году он выразил свою мечту, когда писал («О театре») «... самая большая неприятность — сценический пол, его ровная плоскость. Как скульптор мнет глину, пусть так и будет измят пол сцены и из широкого раскинутого поля превратится в компактно-собранный ряд плоскостей различных высот...»

Шестой элемент его театра — музыка. Музыка всегда важнейший компонент всех его спектаклей, начиная со «Смерти Тентажиля» в Театре-Студии в 1905 году. Уже в последний период своей деятельности он в лаконических и ясных словах выразил свою идею значения музыки в драме: «... театр, в момент величайшего напряжения у актеров заставляет их умолкнуть и возникает музыка, которая дополняет и усиливает напряженность момента. («Реконструкция театра», Москва, 1930 г.) Это как раз тот прием, который сейчас лежит в основе музыкального сопровождения современного кинофильма.

Эти шесть элементов — лишь схема его театральной системы. Только первый элемент — его актер — не был взят у него другими видными мастерами русского театра нашего столетия. И то, не был взят, только в своем законченном, «чистом» виде, потому что его идея спортивного воспитания, была после него использована почти всеми большими русскими режиссерами — в первую очередь Вахтанговым, но не

как единственный метод воспитания актера, а как часть общего курса школы. Основой воспитания учеников Вахтангова была система Станиславского плюс ««биомеханика» Мейерхольда.

Все остальные элементы его театра были в большей или меньшей степени восприняты всеми большими русскими режиссерами — от Евреинова и Комиссаржевского, до Вахтангова и Таирова. И позднее: большинство лучших спектаклей Первой студии Художественного Театра в ее блестящий «чеховский» период начала и середины 20-х годов (когда художественным руководителем ее был М. А. Чехов) носят следы мейерхольдовских влияний (напр. «Блоха» Замятина, «Петербург» Белого). Да это же и нельзя было бы назвать «следами влияний». Просто многие элементы и приемы театрального искусства, впервые им найденные, им впервые примененные, вошли органически в практику московских театров периода их последнего расцвета в 20-х годах.

И даже позднее — в тридцатых годах, когда уже начался стремительный и страшный процесс деградации великолепного искусства русского театра — даже тогда все лучшие советские режиссеры — Р. Симонов и Ю. Завадский, А. Попов и Н. Охлопков — пользовались элементами театральной идеи Мейерхольда в самых широких размерах. Так продолжалось вплоть до полного торжества социалистического реализма в театре в 1936-1937 г.г., т. е. до дней трагического крушения этого, в недавнем прошлом столь блестящего и высокого, искусства. И исчезновение элементов театра Мейерхольда с русских театральных сцен будет навсегда связано с черной датой этого крушения.

Вахтангов писал в своих «дневниках»: «Мейерхольд дал корни театрам будущего — будущее и воздаст ему». Но в этих словах оказалось одно горькое заблуждение. Вахтангов не предвидел, что у русского театра невежественные и жестокие тираны отнимут бу-

дущее, что они отбросят его на сто лет назад в прошлое...

В книге Мейерхольда «О театре» во второй ее части есть статья (под номером IV), о которой никогда не вспоминали его поклонники и биографы в советские времена, и которая как-то прошла незамеченной для всех его хулителей в последний опальный период его жизни. В этой статье он изложил свои мысли о взаимоотношениях театрального искусства и общества в эпоху революции. Выводы его покажутся неожиданными для будущего строителя «Театрального октября». По мнению Мейерхольда, искусство падает, когда идет навстречу вкусам и желаниям масс. Революционные эпохи гибельны для искусства, потому что это всегда время полного господства публики над художником, когда театр неминуемо превращается в «...кафедру проповедей, перестав быть Домом Искусств... Когда же страна пытается выковать лик нового общества путем спокойного культурного созидания, тогда... Дом Искусств перестает быть средством и становится целью... Народу, проламывающему себе путь к новой культуре киркой, а не динамитом (то есть путем эволюции. Ю. Е.) не нужен театр, угождающий партеру». Иными словами: идея «искусство — массам» ведет к деградации искусства. Еринственный верный лозунг художника это «искусство для искусства».

Большое искусство создает гений, вопреки желаниям масс — «...какой-нибудь Вагнер, своей гигантской энергией побеждает косность общественных вкусов и возникает театр Байрёйта». Единение искусства и народа может возникнуть только тогда, когда художник силой своего гения и своей воли поднимет вкусы общества до своего уровня. О таком времени и о таком искусстве мечтает Мейерхольд. Конец статьи звучит оптимистически «...если чувство не обманывает нас,

наступит же, наконец, время, когда театр, из раздробленного, снова сделается цельным! Только с этой надеждой стоит работать... на театральном поприще... Только с этой точки зрения современные сцены имеют право на существование. Это кузницы, в которых выковываются стройные части будущего гиганта — Всенародного Театра».

Статья эта помечена 1909 годом.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Начало второго десятилетия нашего века — это пора небывалого подъема русского искусства. Петербург и Москва — в области драмы, оперы, балета и музыки, Париж — в области живописи — вот культурные центры мира тех лет. В этих трех столицах был тогда впервые воплощен стиль некоторых искусств нашего века в законченных художественных формах. Три первые большие партитуры Стравинского были уже написаны (отнесем их, все-таки, к тогдашнему Петербургу, а не к Парижу). Прозвучал уже в исполнении автора первый фортепьянный концерт Прокофьева и, что особенно поражает нас, в 1913 году был уже закончен вчерне его же первый скрипичный концерт — одно из гениальнейших инструментальных произведений в истории современной музыки. Павлова, Карсавина, Нижинский и Фокин создали тогда уже современный балет. В Москве в 1913 году открылась Первая студия Художественного Театра — чудесный, незабываемый театр Сулержицкого, Вахтангова и М. Чехова. Каждый год приносил новые великолепные достижения. С каждым годом рос список первоклассных русских актеров, режиссеров, музыкантов, художников, балерин и певцов. Слава русского искусства гремела уже по всему свету. Шаляпин и Собинов принесли ее в миланский La Scala, Дягилевские сезоны — в Париж и Лон-

дон. Художественный Театр — в Берлин. Рахманинов играл премьеру своего Третьего концерта в Нью-Йоркском Карнэги-Холл. Ауэровские ученики появились на эстрадах западных столиц и неожиданно оказались в числе лучших скрипачей мира. То было время подлинного расцвета «серебрянного века». Духовные и культурные связи России с Западом достигли необычайной полноты. Гордон Крэг ставил «Гамлета» в Московском Художественном Театре (декабрь 1911 года), Рейнгарт демонстрировал своего «Царя Эдипа» на арене петербургского цирка Чинизелли. Лучшие из западных дирижеров, инструменталистов, певцов были ежегодными гостями на концертных эстрадах Москвы и Петербурга.

И на фоне этого вдохновенного творческого взлета особенно тяжелое впечатление производят сейчас те из русских политических дрязг и склок, которые стремились перелиться за отведенные им в жизни страны пределы и вторгнуться в чуждую им область изящных искусств.

В обстановке большой спешки репетировал Мейерхольд свою вторую оперную постановку — «Бориса Годунова». Заглавную партию пел Шаляпин. После генеральной репетиции, состоявшейся 5-го января 1911 года, в «Новом времени» появилась рецензия за подписью А. С. «Считая Мейерхольда человеком талантливым, я, однако, думаю, что ему не следовало поручать такой русской... пьесы, как «Борис Годунов, — писал критик. — Для постановки ее надо иметь русскую душу, надо инстинктом чувствовать многое и очень важное. Не говорю уже о том знании русской жизни и обычаев, которое не дается изучением. Необходима русская красота в костюмах, в группах и жестах».

По поводу режиссерской трактовки первой картины, где приставы хлестали толпу треххвостными кну-

тами, А. С. писал, что «...без этого орудия следовало бы обойтись, ибо сцена не может и не должна списывать жизнь, да, кроме того, кнут был в употреблении не у нас одних».

Премьера «Бориса» состоялась на следующий день 6-го января в день тезоименитства императора Николая II, который и присутствовал на спектакле со всей семьей. Это был тот самый известный в политической истории тех лет спектакль, на котором Шаляпин, стоя на коленях, спел «Боже царя храни». В газетах по этому поводу было следующее официальное сообщение:

«После пятой картины публика потребовала исполнения народного гимна. Занавес был поднят и участвующие с хором, во главе с солистом его величества Шаляпиным (исполнявшим роль Бориса Годунова), стоя на коленях и обратившись к царской ложе, исполнили «Боже царя храни». Многократно исполненный гимн был покрыт участвовавшими и публикой громким и долго несмолкавшим «ура». Его величество, приблизившись к барьеру царской ложи, милостиво кланялся публике, восторженно приветствовавшей императора криками «ура».

Коленопреклонение Шаляпина перед царем вызвало бурю возмущения со стороны левой общественности. Политические страсти разгорелись, и в их накаленной атмосфере порядком досталось и Мейерхольду. В первый раз со страниц правых газет против него раздались антисемитские выпады. После первого представления «Бориса Годунова», в суворинском «Новом времени» была напечатана вторая статья о спектакле — одно из «писем к ближним» М. О. Меньшикова. По поводу упомянутой выше сцены с приставами и кнутами Меньшиков писал: «Откуда взял это г. Мейерхольд, которому, как слышно, г. Теляковский поручил «стилизацию» императорской сцены? Я думаю, что г. Мейерхольд взял приставов из своей еврейской души, а не из Пушкина, у которого (в «Борисе Годунове») нет

ни приставов, ни кнутьев... Господину Мейерхольду, или той кучке инородцев, в чьих руках императорская сцена, видимо хотелось с первой же картины подчеркнуть глубокое рабство, в котором (будто бы) пребывала древняя Россия...» По мнению Меньшикова «...евреи Мейерхольд и Фокин возвеличивают поляков (полонез в «Борисе Годунове») и половцев (половецкие танцы в «Игоре») и, наоборот, уродуют русскую сторону».

Через шесть недель после появления этой статьи ударили по Мейерхольду уже из тяжелой черносотенной пушки. 25-го февраля 1911 года, на трибуне Государственной думы, во время прений по обсуждению сметы министерства внутренних дел, выступил В. М. Пуришкевич с большой речью о русском театре. По его словам, «современный русский театр является местом растления русских нравов, духовного босячества, источником антагонизма между сословиями, классами и обществом». По мнению Пуришкевича, виной всему «засилие евреев на русской сцене», в числе которых он назвал Луначарского, Сологуба, Рышкова, Белого, Юшкевича и Мейерхольда...

В. Э. дважды впоследствии возвращался к «Борису Годунову». В сезоны 1924-1925 и 1925-1926 г. г. он репетировал пушкинскую трагедию в театре имени Вахтангова. И, наконец, в два последние своих сезона в 1936 и 1937 г. г. он работал над ней в своем театре. В 1936 году он также предполагал ставить оперу Мусоргского в ленинградском Малом оперном театре. Ни один из этих планов не был осуществлен. С «Борисом Годуновым» ему не везло...

В конце 1911 года — 21 декабря — прошло первое представление следующей по времени оперной постановки Мейерхольда — «Орфея и Эвридики» Глюка.

В течение почти годичного периода времени, прошедшего между премьерами «Бориса» и «Орфея», В. Э., как всегда, работал чрезвычайно много. Ставил в Александринке одноактную миниатюру Беляева «Красный кабачок» (23-го марта) и «Живой труп» Л. Толстого (28-го сентября. Спектакль не удался). Разрабатывал вместе с Головиным постановочный план и изучал материалы к «Маскараду». Написал большую статью «Русские драматурги» (вошла в его книгу «О театре»), обсуждал новый балет Лядова «Лейла и Алалей» по сценарию А. М. Ремизова (никогда не был закончен и поставлен).

Премьера «Орфея и Эвридики» была отдана бенефису хора императорского Мариинского оперного театра (сбор был 17.129 рублей). Собинов пел заглавную роль. Художником был Головин. Балетмейстером — Фокин.

Спектакль был выдающимся успехом его создателей. Для Мейерхольда же он явился настоящим триумфом — большим даже чем «Дон Жуан».

В смысле основных принципов постановки Мейерхольд на этот раз с большим блеском и вкусом применил свои идеи оперной режиссуры, разработанные им в свое время для «Тристана». Но также и многое из найденного им и Головиным в процессе создания «Дон Жуана» использовал он в «Орфее» — в частности: полный свет в зрительном зале в течение всего представления и широкое использование просцениума. Впервые в истории русской оперы заглавную партию пел тенор. В обычной редакции ее исполняет контральто. Теноровая же редакция представляет огромные трудности для исполнителя и только такой выдающийся певец, как Собинов, мог успешно справиться с ними. Партия Орфея была великолепным достижением большого артиста, но, все-таки, своим успехом «Орфей» больше всего был обязан режиссеру. Несмотря на очарование многих музыкальных моментов, опера Глюка в целом

устарела и понадобились исключительные творческие усилия ее создателей для того, чтобы это произведение, имевшее полуторастолетнюю давность, воскресить в формах, привлекательных для современных слушателей. Но усилия эти принесли неожиданные результаты. По словам всегдашнего сурового критика и принципиального противника Мейерхольда А. Бенуа «...весь Петербург (и часть Москвы), побывавши на генеральной репетиции и первом представлении, без ума от этих спектаклей. Воссылаются гимны восторга дирекции казенных театров за доставленное наслаждение, только и говорят о великолепии Головина, тонкости Мейерхольда и красоте танцев, поставленных Фокиным».

После успеха «Орфея» слава Мейерхольда-режиссера дошла до столиц Западной Европы — прежде всего до Парижа. В «Фигаро» была помещена большая, восторженная статья директора Théâtre des Arts — Jacques Rouche, посвященная мейерхольдовским «Дон-Жуану», «Шарфу Коломбины» и «Орфею».

Последующие после премьеры «Орфея и Эвридики» шесть лет в творческой биографии Мейерхольда можно разделить на два периода. Первый из них заключает время от «Орфея» до мировой войны. Второй — от начала войны до февральской революции 1917 года.

Однако, по своему творческому содержанию, эти периоды различаются лишь формально. Второй военный период отличен от первого лишь сокращением масштабов мейерхольдовских постановок на императорских сценах, его интенсивной режиссерской деятельностью на стороне и особенно усиленной студийной работой Доктора Дапертутто. В целом это было порой творческой зрелости Мейерхольда, временем, когда его театральная идея была уже вполне определена. И все же сейчас трудно отделаться от ощущения некоторых тормазов в развитии его искусства, какого-то бега на месте. Правда, это ощущение существует

лишь в отношении его деятельности на казенных сценах, но отнюдь не касается его студийной, педагогической и экспериментальной работы на стороне так же, как и его активной театрально-общественной и публицистической деятельности. Но в основной области его творчества этих лет кривая художественных достижений отнюдь не идет вверх. Ни «Каменный гость», ни «Маскарад» — две его последние «императорские» постановки (январь-февраль 1917 года) — при всем их внешнем блеске и изобилию постановочных находок и выдумок, не были столь совершенными спектаклями как «Дон Жуан» и «Орфей». По отношению к последним, его работы начала 1917 года были не шагом вперед, но лишь, в большей или меньшей степени, эклектическими повторениями им же ранее найденного. Даже общие формы и режиссерские замыслы этих постановок не достигали безукоризненной завершенности и цельности «Дон Жуана» и «Орфея». Стиль же его работ на казенных сценах оставался неизменным в течение всего того времени — это все тот же пышный, холодный, блестящий и мрачный стиль Мейерхольда-Головина.

Причины некоторого творческого оцепенения Мейерхольда в те годы лежали, вероятно, в условиях работы режиссера на императорских сценах. Будучи во многих отношениях превосходными, они все же ставили ощутимые пределы новаторству — что ясно предвидел и сам Всеволод Эмильевич, когда в 1908 году писал о необходимости разделения деятельности «больших театров» от студийных поисков новых путей. Но тогда мысль эта с его стороны едва ли была высказана искренне. Скорее всего она была лишь дипломатическим ходом, тактической уловкой, желанием усыпить бдительность противной стороны и получить для своего новаторства carte blanche. Но лишь отчасти ему это удалось. Во многих отношениях императорские театры были театрами консервативными, да и

должны были таковыми быть и оставаться уже по самому своему положению и значению в культурной жизни России. Новейшие по стилю, революционные по форме произведения современного искусства, как правило, не принимались к постановке на казенных сценах. Всё, или почти все, что показывал с таким великолепным успехом Дягилев в свои сезоны в Париже, не принимали Петербург и Москва. Балеты Стравинского, Дебюсси и Равеля не шли на сценах Мариинского и Большого театров так же, как и оперы Рихарда Штрауса и «Пелеас и Милизанда» Дебюсси. По линии репертуарной поле новаторской деятельности Мейерхольда было ограничено в опере. В драме же к этому присоединялась и неразрешимая для него проблема актеров. Лучшую часть труппы Александринского театра составляли маститые, известные всей России актеры старшего и среднего поколения. К ним Мейерхольд боялся и подступиться со своими новыми идеями. К их реалистической манере игры приходилось ему в течение всех лет подлаживать его новшества. Лишь в редких случаях актеры Александринки первого положения охотно шли навстречу его эксцентрическим желаниям и старались добросовестно выполнить его задания — так было с Юрьевым — Дон Жуаном. Не лучше обстояло дело и с молодыми актерами. Хотя с их стороны он, конечно, не мог ждать преднамеренного сопротивления, но и воспитать их на свой лад у него не было возможности. Сфера его деятельности в «казенном доме», была четко ограниченна его контрактом. Именно поэтому он часто чувствовал себя более уверенно и свободно в опере нежели в драме.

Его следующей оперной постановкой была «Электра» Рихарда Штрауса. Опыт постановки оперы одного из крупнейших западных композиторов нашего столе-

тия сам по себе был уже значительным событием в истории русской оперы.

Первое представление «Электры» состоялось 18 февраля 1913 года и сопровождалось неуспехом и у публики и у прессы. Сейчас трудно определить, в чем были художественные недостатки этого спектакля, так как «Электра» была снята после трех представлений не только по случаю своего неуспеха, но и по причинам политического свойства, по требованию правых кругов, так как было — «...совершенно непозволительно в дни 300-летия дома Романовых показать оперу, где обезглавливаются особы царского рода». («Новое время»).

Все же одна ошибка Мейерхольда в его постановке «Электры» представляется бесспорной. По неожиданным и непонятным мотивам, он отступил в этой своей работе от основного принципа своей же оперной режиссуры так удачно примененного им в постановке «Орфея» — «в поисках форм спектакля идти от партитуры». Вместо этого он попытался воплотить на сцене свои впечатления от изучения античного греческого искусства, которым занимался он так усердно летом 1910 года во время своего путешествия по Греции. Выполняя задание Мейерхольда, Головин сделал для «Электры» декорации в тяжелом натуралистическом стиле, воспроизведя древне-греческую архитектуру и одежду действующих лиц с большой археологической и этнографической точностью. Этот замысел был бы еще терпимым (хотя все-таки вполне консервативным, по тем временам) если бы режиссер имел дело с оригинальной древне-греческой трагедией. Но либретто немецкого модерниста Гофмансталя и, особенно, музыка Рихарда Штрауса были совершенно чужды духу античной Греции. Музыка «Электры» была вполне характерной для ее создателя — усложненная по фактуре, пряно и блестяще инструментованная для огромного современного оркестра, насыщенная страстными

взлетами, экспрессионистическими и сумрачными настроениями, субъективно-искаженными образами эпического прошлого европейской культуры. И вот Мейерхольд, вместо того, чтобы для этой глубоко современной и, казалось бы, столь близкой ему по духу и стилю музыки, найти столь же современную форму спектакля — вместо этого он приладил к штраусовскому модернизму подлинную античную Грецию Софокла и Эсхила, застывшую и строгую в своих прекрасных, классических формах. Замысел его оказался искусственным и надуманным и результатом его было фиаско — одно из многочисленных его фиаско, которые всегда случались, когда он в работе слишком полагался на свою эрудицию и на книжные знания, вместо того, чтобы следовать интуиции художника. Законы искусства отличны от законов науки. Да и есть ли вообще законы у искусства? В дневнике Вахтангова 26-го марта 1921 года записаны его мысли о Мейерхольде: «...В тех работах, где он, ощущая подлинную театральность, не опирается на авторитет книг, где он интуитивно, — а не путем реконструкций исторических планов и форм театра, — ищет эти планы и формы у себя, — он почти гениален. Я даже думаю, что он гениален».

Весной 1913 года Мейерхольд уехал в Париж, где он должен был поставить драму Габриэля Д'Аннунцио «Пизанелла», только что специально написанную автором для Иды Рубинштейн. То был год одного из самых блистательных русских сезонов в предвоенном Париже. У Дягилева шли «Борис Годунов» и «Хованщина» с Шаляпиным, и балеты в постановках Нижинского, «Игры» Дебюсси и «Весна Священная» Стравинского. Величайший скандал, которым ознаменовалось первое представление «Весны», когда разъяренная толпа слушателей хлынула на сцену, еще более привлек интерес парижан к новому русскому искусству.

Единственный источник из которого мы могли судить о качествах постановки «Пизанеллы» и об ее успехе у парижской публики, это письма самого Всеволода Эмильевича к жене, приведенные Волковым в его биографии. Увы, как всегда, в них очень много сказано о достоинствах спектакля и ничего о его недостатках. Мейерхольд остался весьма доволен своей работой. В письме от 11 июня 1913 года он писал: «Вчера генеральная репетиция прошла с громадным успехом. Находившиеся в зрительном зале передают, что мой успех был очень большой... По окончании пьесы — овация... Подъем за кулисами был большой...»

И в письме от 20-го июня: «А ведь это очень удачная из моих постановок. Особенно удалось мне слить в единство все акты, столь не объединенные в едином стиле у Д'Аннунцио. Кроме того, очевидно, наступила для меня пора распоряжаться массами. Первый акт, в котором занято больше ста человек, почти двести, идет необычайно стройно... Вообще я многим доволен... О моей постановке говорят очень много... Вчера Антуан был в театре. Пришел во второй раз... После «Гранд-Опера» сейчас наш театр стоит по сборам на первом месте. Даже «Хованщина», шедшая одновременно, не сделала сбора такого, как шедшая в тот же день «Пизанелла»...

Очевидно, успех Мейерхольда в Париже был и в самом деле большой. Во всяком случае нет сомнений, что круг модернистской элиты французской столицы принял его и признал в нем выдающегося мастера нового искусства. Идеолог и вождь французского модернизма Гильом Аполлинэр буквально не отходил от него в течение всех его парижских дней — водил его по улицам старинных кварталов, бывал с ним в музеях, в театрах, в цирке, в кабарэ и в ресторанах. Художник Кервильи написал с него портрет. Изысканнейшие из парижских салонов считали за честь иметь его в числе гостей...

В следующую, последнюю мирную зиму 1913-1914 г. г. В. Э. поставил в Александринском театре пьесу английского драматурга Пинеро «На полпути». Эту постановку он и Головин оформили в стиле только что входившего тогда в моду кубизма, что вызвало новый взрыв возмущения всех его обычных противников-критиков. Кугель написал (в «Театре и искусстве»), что «...Теляковский и Мейерхольд прямо и настойчиво академический театр превращают в футуристический балаган. И если нельзя сделать это прямо, то делают это контрабандным путем. Варят щи из топора. Берут салонную комедию Пинеро, где джентльмены разговаривают с лэди на самом изящном языке светского салона, и понемногу напихивают туда разного футуристического варева...»

Нападки на этот раз особенно не отличались излишней деликатностью и мягкостью тона и в результате их было некоторое повышение температуры антимейерхольдовских настроений в театральных кругах Петербурга. А тут еще, вдобавок, Шаляпин демонстративно отказался петь в его предполагавшейся постановке «Каменного гостя» Драгомыжского. Все эти неприятности (он так и не мог никогда к ним привыкнуть — не в его это было характере) ни в малой степени не отражались на его энергии. Он особенно много работал тогда за стенами императорских театров: ставил современную французскую мелодраму «Севильский кабачок» в Суворинском театре, разучивал роль «Дамы с камелиями» с А. А. Сувориной — дочерью владельца театра. Но самая важная часть его деятельности в том сезоне проходит в его новой студии на Троицкой улице. Здесь Доктор Дапертутто, используя опыт своей первой студии (на Жуковской улице в 1908-1909 г. г.) и особенно опыт «Дома Интермедий», повел серьезнейшее, последовательное изучение элементов театра Commedia dell' Arte и продолжал его с неослабевавшей интенсивностью в течение всех воен-

ных лет. В этой его студийной работе тех лет совсем нет «топтания на месте», заметного в его деятельности на «больших» сценах. Наоборот, он работает чрезвычайно успешно над новыми формами театрального искусства, особенно же над связями этих форм с традициями далекого прошлого. В результате от новых театральных форм постепенно отметалось все искусственное и надуманное, все модное и претенциозное. Новый театр приобретал лаконическую стройность и простоту. Связь его с современностью становилась более органичной, его стиль принимал логичные и ясные формы. Однако нельзя было бы счесть, что студийные опыты Мейерхольда получили свое завершение в создании им художественно-законченных студийных спектаклей. Наоборот — ни один из этих спектаклей не был поднят им до высот искусства. У его студии не было для этого средств — прежде всего не было актеров.

К этому времени уже определилась его ахиллесова пята, как строителя нового театра — его большой недостаток, ставший в будущем источником многих трудностей в его жизни в искусстве. Он никогда не был хорошим педагогом и воспитателем — качество, совершенно необходимое для каждого руководителя студии или молодого театра. Великими учителями были Станиславский и Вахтангов, умевшие так легко находить пути к сердцам своих учеников и покорять их навсегда. Всеволод Эмильевич не обладал этим счастливым свойством. Он был художником огромного таланта, его ум, эрудиция, трудолюбие были велики, он, действительно, был творцом идеи нового театра и мог излагать ее в предельно блестящей форме. Он был фанатиком страстно верящим в свое искусство. Без сомнения был он порядочным человеком и верным другом. Но не было в нем той сердечности, скромности, терпения, чувства справедливости и всеобъемлющей душевной доброты, — которые являются неотъемле-

мыми достоинствами всех хороших педагогов в мире — от скромного учителя начальной школы до Леонардо да Винчи.

Угловатость, резкость и нетерпимость его артистической индивидуальности, его пристрастность и творческий эгоизм — вот качества его натуры всегда, игравшие разрушительную роль в его попытках воспитать группы преданных его идеям молодых актеров. И даже его гений был бессилен помочь ему в достижении этой цели. У него бывало всегда много поклонников, последователей и подражателей. Но слишком мало было верных учеников, связанных с ним духовно на всю жизнь так, как каждый из актеров Художественного Театра был связан на всю жизнь со Станиславским. Но и сам он в глубине души не любил своих учеников такой искренней и требовательной любовью, как любили их Станиславский и Вахтангов. Всегда было в искусстве театра множество вещей, интересовавших его куда больше, нежели ученики.

В те же годы Первой мировой войны, о которых идет речь, в своей студии на Троицкой улице, отдавая столько творческой энергии поискам новых театральных форм, сравнительно много меньше внимания уделял он делу воспитания своей студийной молодежи. В этом и лежали причины художественного несовершенства его студийных спектаклей. Кажется даже, что и не стремился он сам особенно к этому совершенству. Нельзя тогда почувствовать у него желание создать что-либо законченное, до того одержим он был страстью экспериментатора. Однако следует признать, что в своей студии за те годы создал он не столько новое театральное искусство, но лишь элементы этого искусства, не законченные формы, но лишь разрозненные части этих форм, — части, которые позднее он сам и особенно Вахтангов собрали в одно законченное целое.

Понятно поэтому, что его студийная деятельность представляла интерес только для специалистов, но отнюдь не для широкой публики. Так постановка силами его студии «Незнакомки» Блока (в зале Тенишевского училища, 7 апреля 1914 года) совершенно провалилась у зрителей, но на присутствовавшего в зале Вахтангова произвела по его собственным словам «необычайное впечатление».

Задачи и принципы работы студии Мейерхольда получали освещение в журнале «Любовь к трем апельсинам», который он и сотрудники студии начали издавать в январе 1914 года под его редакцией. Основные положения его театральной системы изложенные им в «О театре» были развиты в этом маленьком по формату, изящно изданном журнале, просуществовавшим до конца 1916 года.

Его громкое имя, окруженное ореолом сенсации, его ораторский дар и его крайности, всегда вызывавшие взрыв реакции, делали его участие в диспутах незаменимым. Ни один серьезный диспут о театре не обходился без его выступления. Но особенно знаменательным, в свете последующего развития его творческой биографии, представляется сейчас его участие в большом диспуте, посвященном проблемам кинематографии, который состоялся в Петербурге 9 марта 1914 года. Среди нескольких известных театральных деятелей, выступивших с речами на этом диспуте, Мейерхольд оказался единственным, выступившим в защиту кино как искусства и единственным, возражавшим на господствовавшие тогда опасения, что кино окажется смертельным конкурентом театра.

С началом войны театральная жизнь России не только не замерла, как естественно было бы ожидать, но вступила в полосу нового оживления и даже — в некоторой своей части — в стадию нового творческо-

го подъема. Во всяком случае, это относилось к деятельности новых молодых театров Москвы.

В сезоне 1914-1915 I. г. в Москве открылись Камерный театр Таирова и театр имени В. Ф. Коммиссаржевской под художественным руководством ее брата Ф. Ф. Коммиссаржевского. В эти годы были поставлены замечательные спектакли Первой студии Художественного Театра «Сверчок на печи» и вахтанговский «Потоп». В 1916 году постановкой «Зеленого кольца» Зинаиды Гиппиус состоялось открытие Второй студии Художественного Театра.

Все эти события театральной жизни принадлежали настоящему искусству, но, конечно, под влиянием хода войны, быстро расцвело в России великое множество всяких театральных предприятий, преследовавших лишь коммерческие цели и имевших к искусству весьма малое отношение. На сценах частных театров, на летних сценах в парках и в городских садах, на аренах цирков ставили разные военные обозрения, апофеозы, пантомимы со стрельбой из пушек, с наводнениями, фейерверком и живыми лошадьми. В Петербурге и в Москве шли: «Грянул бой», «На позициях», «На бой за родину», «За честь», «В штыки», «Под шрапнелью» и т. д. и т. п.

Ставит и Мейерхольд в Александринском театре военный «сценарий в восьми картинах с апофеозом» «Огонь», сочиненный им самим вместе с его сотрудниками по студии Ю. Бонди и В. Соловьевым на тему германского удара по Бельгии.

Под влиянием войны произошли большие изменения и в молодой русской кинематографии. К 1914 году в России уже существовала большая сеть кинотеатров, посещавшаяся сотнями тысяч и даже миллионами любителей «великого немого». Основу репертуара русских предвоенных экранов составляли фильмы французские, американские и скандинавские. С началом военных действий импорт западных фильмов в Россию

резко упал, а вскоре и совершенно прекратился. Естественным последствием этого оказалось то, что русская кинопромышленность незамедлительно пошла в гору и русские кино-компании стали возникать в небывалом до тех пор количестве. Даже Шаляпин вместе со своим импрессарио Резниковым организовал кино-студию под названием «Шарэз», в которой принялся ставить кинематографическую версию «Псковитянки». Одна из солиднейших московских кино-фирм Тимана и Рейнгарта пригласила и Мейерхольда поставить кино-картину и сыграть в ней одну из главных ролей. В. Э. отнесся к этому предложению с большой серьезностью и в мае 1915 года приехал в Москву для съемок своего фильма, сюжетом которого он выбрал роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея».

Мейерхольд не знал тогда еще ничего об особенностях и возможностях искусства кино — их в то время не знал почти никто (Гриффитс в Америке только что выпустил «Рождение нации» — фильм, начавший историю кинематографии как искусства). Но примечательно, что В. Э. знал уже о существовании этих особенностей, так резко разграничивающих кино от театра, и хотел постичь их. В одном из своих московских газетных интервью он сообщил, что «...первая моя задача — расследовать способы кинематографии, которые глубоко еще скрыты и неиспользованы» — и тут же опять звучал его старый клич «...К существующему кинематографу отношусь я крайне отрицательно. То, что я видел до сих пор, только глубоко меня возмущало...»

Среди нескольких мыслей о кино, высказанных им во время этой беседы, обращает на себя внимание идея приглашения для участия в съемках не профессиональных актеров, а любителей, так как, по его мнению, «...большинство драматических, оперных и балетных артистов обнаружили полную непригодность для экрана». Это та самая идея, которую через десять лет с таким блестящим успехом применил его ученик

Сергей Эйзенштейн в фильмах своего лучшего «немого» периода.

Первый публичный просмотр «Портрета Дориана Грея» состоялся 31 октября 1915 года в Художественном кино-театре в Москве на Арбатской площади. Заглавную роль играла женщина-актриса Янова. Сам Мейерхольд играл роль лорда Генри. Просмотр прошел с большим успехом и мейерхольдовский фильм был признан выдающимся событием в русской кинематографии. Особенно отмечался хороший вкус постановки — редкое явление на экране в те времена, — и широкое использование режиссером световых приемов и эффектов. Критик Я. Тугенхольд писал в № 11-12 журнала «Северные записки» за 1915 год, что все в постановке Дориана Грея «...носило печать подлинно британского эстетства и не походило на обычную эклектическую и дешевую обстановку кинемо. С другой стороны, искусное пользование черно-белой гаммой экрана и его контрастами света и тени дало немало красивых моментов, построенных на четкой силуэтности при световой игре...»

Рецензент С. Вермель в журнале «Искусство» высказав мысль, что кино «...только в том случае может истолковываться как — искусство с эстетической точки зрения, если созданная (им) форма являет цельность в себе...» — приходил к заключению, что мейерхольдовский фильм есть «...выдающийся для русской кинематографии».

«Театральная газета» поместила о «Дориане Грее» восторженную рецензию: «Можно безошибочно сказать, что пока это высшее достижение русской кинематографии...»

Достойна удивления та легкость и быстрота с которой В. Э. постиг тайны нового для него искусства. С уверенностью опытного кинорежиссера провел он съемки и закончил их в течение двух месяцев — с 20 мая до 20 июля. Следующей зимой 1916 года он был

вновь приглашен той же фирмой Тимана и Рейнгарта поставить кино-картину на сюжет романа Пшибышевского «Сильный человек». Этот его второй фильм вышел на экраны только весной 1918 года, и в обстановке начавшейся грандиозной российской разрухи, не получил прессы, позволившей бы нам сейчас сделать заключение об его художественных качествах.

В Александринском театре в течение первой военной зимы 1914-1915 г. г. Мейерхольд поставил «Зеленое кольцо» Зинаиды Гиппиус и «Стойкого принца» Кальдерона. Кроме того, на сцене Михайловского театра прошел «Пигмалион» Бернарда Шоу в его постановке и в исполнении актеров Александринки. Из этих спектаклей наиболее значительным оказался «Стойкий принц», поставленный в условных приемах старинного испанского театра и театра Мольера и, в общем, повторявший в более скромных формах режиссерскую манеру «Дон Жуана».

В «Зеленом кольце» впервые под режиссерством Мейерхольда выступила М. Г. Савина. В целом же, сезон не был отмечен его особенно большими творческими победами.

Но в следующем сезоне 1915-1916 г. г. он выпустил исключительно интересный спектакль — это была «Гроза» Островского, премьера которой состоялась 9 января 1916 года в Александринском театре.

Как всегда бывало, когда он сам считал свою постановку важной, так и на этот раз он проделал большую исследовательскую работу, уделив особенное внимание изучению материалов о первом представлении «Грозы», состоявшемся 2 декабря 1859 года все на той же самой сцене Александринского театра.

Но хотя он в своей вступительной речи, прочитанной для актерского состава «Грозы», обстоятельно

изложил свой постановочный план, задуманный как реконструкция старой «Грозы», как «видение того спектакля» 1859 года, но в действительности его новое создание оказалось похожим на своего далекого предшественника разве что в его богатом воображении, да и то навряд ли...

В. Н. Соловьев так писал в «Аполлоне» по поводу мейерхольдовской трактовки «Грозы»: «Темное царство, о котором так много любят говорить защитники быта у Островского, отошло на задний план и стало служить только декоративным фоном. Напряженность сценического действия всецело перенесено на развитие личной драмы Катерины... Из этого положения, как следствие, вытекает медленность сценических темпов».

Но и в этих словах единомышленника Мейерхольда замысел «Грозы» изложен не вполне точно. Не «личная драма Катерины» предстала перед зрителями Александринки в тот вечер 9 января 1916 года, а страшная трагедия, когда, с первого же действия, на фоне прелестных, но мрачных, мистических декораций Головина, в зловещем, размеренно-медленном темпе задвигались действующие лица навстречу таинственному, неумолимому року своей судьбы. Спектакль был сделан с большим мастерством и с большим темпераментом. Это была талантливая и цельная по стилю постановка, предельно субъективная и пессимистическая по своим настроениям, вполне в духе общей тревожной атмосферы тех последних роковых лет старой России. У перербургской публики «Гроза» имела огромный успех и неизменно шла при полных сборах. Как и каждый из лучших мейерхольдовских спектаклей, «Гроза» вызвала страстные споры, разногласия и волнение в критике. Нападали, конечно, все те же. Кугель метал громы: «Постановка «Грозы» в Александринском театре произвела впечатление, которое нельзя назвать иначе как угнетающим». Бенуа считал «Грозу» «оскорблением»: «...что бы сказали русские люди,

создавшие русский театр, если бы они увидели такое кощунство... Режиссер Мейерхольд... готов все перекромсать, все предать, лишь бы почудить, пожеманиться, погримасничать и тем сорвать аплодисменты толпы или получить от молодежи аттестат передовитости... Такие постановки, как «Гроза», подменяют наше положительное знание какой-то вздорной ложью и они развращают нас, уничтожают последние мосты, соединяющие нас с остальным отечеством...».

Рецензент «Петербургских ведомостей» Э. Старк высказывал мнение диаметрально-противоположное: «Мейерхольд проявил тончайший режиссерский вкус. Впервые прикоснулся он к Островскому и одержал большую победу... Он сумел показать драму Островского в совершенно новом освещении, придать ей новый интерес, выявить присущий ей романтизм... огромную детальную работу проделал Мейерхольд...».

Незадолго до выпуска «Грозы», осенью 1915 года, он был приглашен преподавателем в Школу сценического искусства на Почтамтской улице — одну из лучших частных театральных школ того времени. Приглашение его вызвало взрыв возмущения со стороны ряда преподавателей в большинстве своем мастеров театра старого реалистического направления. Преподаватель истории сценического искусства Тамарин демонстративно ушел из школы, напечатав открытое письмо в «Театре и искусстве», в котором называл Мейерхольда «...убежденным врагом того именно отжившего, по его (Мейерхольда—Ю. Е.) мнению, русского театра, театра жизненной правды и быта, в художественно-реальном их воплощении».

И все-таки надо признать, что среди всех этих демонстраций, нападок, возмущения, ненависти, положение Мейерхольда в русском театральном мире не только не расшатывалось, но, наоборот, укреплялось с каждым годом. Его авторитет талантливого мастера рос во мнении большинства строителей нового русско-

го театра во главе со Станиславским, Сулержицким и Вахтанговым. С некоторой оговоркой то же можно было бы сказать и про театральные круги Петербурга. Спрос на него возростал с каждым сезоном. Он всегда был завален самыми разнообразнейшими предложениями. При распределении новых постановок среди режиссеров императорских театров ему неизменно поручались лучшие по литературным качествам пьесы. В последнюю предреволюционную зиму 1916-1917 г.г. он должен был поставить в Александринском театре: «Маскарад» и «Два брата» Лермонтова, всю трилогию Сухова-Кобылина и новую пьесу Мережковского. На оперной сцене за ним числилась постановка «Каменного гостя» Даргомыжского.

В том же сезоне он был приглашен заведующим художественной частью Суворинского театра.

Самыми значительными среди его последних «императорских» спектаклей были «Каменный гость» и, конечно, «Маскарад».

В работе над постановкой оперы Даргомыжского он обратил внимание на ее камерный характер (отсутствие хора, немногочисленные действующие лица) и попытался найти миниатюрные формы для ее оформления. Следуя его плану, Головин уменьшил размеры сцены Мариинского театра вдвое при помощи затянутого в черный шелк портала. В своей режиссерской трактовке «Каменного гостя» он путем применения ряда интересных приемов ярко выделил мрачный, мистический колорит музыкальной драмы.

Все видные музыкальные критики Петербурга во главе с Каратыгиным и Е. Брауде отметили большую культуру работы режиссера с точки зрения согласования ее с партитурой оперы.

Театральные критики встретили «Каменного гостя» в штыки. По словам Бенуа, в постановке оперы Даргомыжского «...повторился один из тех случаев злостного искажения, которые просто в природе Мей-

ерхольда... Момент попрания Пушкина и Даргомыжского, русской литературы и русской музыки приобретает характер чего-то безобразного».

Уже шли забастовки, демонстрации и уличные беспорядки в столице, уже летели взволнованные телеграммы из Царского села в Ставку, уже на заседании Государственной Думы был решен вопрос об отречении Николая II, уже выехали думские делегаты в Могилев, уже началась агония императорской России — когда перед нарядной публикой, заполнившей зрительный зал Александринского театра, вечером 25 февраля 1917 года, медленно поднялся черно-красный головинский занавес и началось торжественное первое представление «Маскарада».

Этот спектакль Мейерхольд и Головин готовили в течение шести лет. То был итог огромного труда и творческих усилий двух больших мастеров. Третий большой художник, А. К. Глазунов, написал музыку к спектаклю. «Маскарад» был поставлен с исключительным размахом, постановка его стоила огромных средств даже по щедрым масштабам императорских сцен. Редко когда в истории театра режиссер имел в своем распоряжении такие поистине неограниченные материальные возможности, какие имел «режиссер его величества» Мейерхольд, ставя свой «Маскарад». Уже не говоря о том, что даже в Московском Художественном Театре, известном на весь мир своими медленными темпами работы, спектакли не репетировались в течение шести лет.

«Маскарад» вышел пышным и красочным спектаклем. Бездну тонкого вкуса проявили художник и режиссер, создавая картины лермонтовской драмы, в блестящем великолепии своем проходившие перед глазами зрителей. Но это были именно прекрасные жи-

вые картины — точеные мизансцены, роскошные костюмы, музейная мебель, сказочное богатство и изысканнейшие сочетания красок декораций, занавесы... одних занавесов было пять: основной — черно-красного цвета с эмблемами карточной игры, разрезной занавес для сцены маскарада, бело-розово-зеленый для сцены бала, тюлевый кружевной для спальни Нины, траурный из черной кисеи с нашитыми венками для последней картины.

Но, несмотря на все это небывалое великолепие, «Маскарад» нельзя причислить к лучшим творческим достижениям Мейерхольда. Это было зрелище исключительное по красоте, какое редко можно увидеть на театральной сцене. И в этом лежала причина успеха «Маскарада» у широкой публики — спектакль шел всегда при полных сборах и неоднократно, уже после Октябрьской революции, возобновлялся в репертуаре. Но кроме зрелища, мало что было в этой постановке. Конечно, не было, да и не могло быть, сценического воплощения романтической драмы Лермонтова средствами реалистической актерской игры — к этому никогда и не стремился Мейерхольд. Но не было и художественно-убедительного исполнения приемами условного театра, как это было, например, в «Дон Жуане». За шесть лет репетиций В. Э. вогнал актеров Александринки в железные рамки своих «живых картин», засушил их, сделал из них, если и не марионеток на этот раз, то нарядных манекенов. Изгнав со сцены старые приемы исполнения, Мейерхольд ничего не смог дать взамен. Получилась выхолощенная пустота. На этот раз оказался прав Бенуа, поместив разносную статью о «Маскараде» под заголовком «Напрасная красота» («Речь» № 67, 1917 г.).

Для «Маскарада» у Мейерхольда не оказалось актеров. В этом вряд ли была его вина. В своих работах на императорских сценах он мог иметь все, что хотел, кроме актеров, воспитанных его собственной школой,

— тех актеров, которые только и были ему действительно нужны. В № 2-3 «Аполлона» за 1917 год В. Н. Соловьев так писал о конфликте в «Маскараде» между режиссером и художником с одной стороны и актерами с другой: «...Изысканному мастерству первых не было даже противопоставлено профессиональное ремесленничество вторых... Не режиссер и художник «убили актера», как в этом стараются убедить всех представители нашей правоверной критики, но актеры показали всю свою беспомощность: отсутствие техники, артистического темперамента и сценического такта и вкуса... Условный театр существует, но покамест нет актеров, могущих принять участие в его спектаклях».

Но был в «Маскараде» и еще один большой недостаток, виновником которого оказались не актеры, а сам Мейерхольд.

Станиславский как-то сказал одному из актеров Художественного Театра: «Вам не все нужно на сцене понимать, а только частицу. Дотошность — иногда бич для актера». Можно расширить смысл этих мудрых слов и они будут звучать так: «Дотошность — иногда бич для искусства».

Мейерхольд в «Маскараде» все изучил, все продумал, все сделал сам, что только возможно было сделать. За шесть лет кропотливой работы он в совершенстве отделал и отшлифовал каждую мельчайшую режиссерскую деталь и тем разрушил художественные качества целого. Часто скрупулезная отделка деталей отнимает у искусства жизненность, убивает его дух. В каждом произведении искусства главное не детали, но целое...

Через два дня после первого представления «Маскарада» императорская Россия прекратила свое существование. Окончилась и эпоха в творческой жизни режиссера его величества Мейерхольда. То были для

него годы неустанного и напряженного труда, годы нескольких блестящих успехов и многих шумных провалов, подчас связанных с настоящими театральными скандалами. В течение всех этих восьми лет держал он среди людей русского искусства пальму первенства в области сенсации. Он всегда был художником остро-дискуссионных, «крайних» творческих убеждений, нейтральное, безразличное отношение к которому бывало невозможным. Все эти годы возбуждал он лишь самые крайние чувства, либо пламенную ненависть, либо беспредельное восхищение. Для одних был он чудовищем, садистом, «бешеным кенгуру, бежавшим из зоологического сада», для других — гениальным мастером современного театра, вдохновенным и мудрым художником. Репутация его беспрерывно росла и в русском театральном мире и на Западе. Но до самого конца существовали в императорском Петербурге театральные и светские круги, куда его не пускали на порог, как не пускают выскочку в аристократический салон. Так, круг заслуженных артистов Александринского театра во главе с Давыдовым никогда не допустил его в свою среду. Его так и не приняли в члены Совета академических театров.

Нападки на него со стороны некоторых виднейших петербургских критиков шли crescendo в течение всех этих лет. Всего лишь за три недели до премьеры «Маскарада» писал о нем Бенуа (в «Речи», под псевдонимом "Amadeo"): «Боже мой, зачем же допустили Доктора Дапертутто к настоящей литературе, к настоящей музыке, зачем дают ему возможность развращать и без того зыбкую культуру средней русской интеллигенции!».

Своей театральной публики он себе за все это время так и не создал. Нельзя же было счесть за таковую сравнительно небольшой круг его постоянных и верных поклонников, в большинстве своем состоявший из представителей молодой артистической и литера-

турной элиты северной столицы. Лишь не намного преувеличил и сгустил краски серьезный театральный критик советских времен Б. Алперс, когда о взаимоотношении Мейерхольда с театральными зрителями дореволюционного Петербурга писал следующее: «Он был в постоянном конфликте со своей аудиторией. Театры, в которых он работал, обычно прогорали. А в «казенном доме» — в Александринском театре, только безумная роскошь его постановок, необычайный размах его выдумки и острота театрального скандала спасали большинство его спектаклей от провалов.

Для рабочего зрителя его искусство не существовало вовсе, спрятанное за стенами недоступных императорских театров. Да и по своему характеру оно не могло быть близким для этого зрителя... Для мелкобуржуазной интеллигенции его творчество было слишком холодным и рассудочным. В нем не было трагических криков, слез, истерик и сожалений. Эта публика ходила оплакивать свою судьбу в Художественный Театр, где говорились теплые человеческие слова и где со сцены шли в зрительный зал волны сновидческого транса.

У высших слоев дворянской и буржуазной России мрачные саркофаги, которые выстраивал Мейерхольд на сценах императорских театров, возбуждали протесты и недоумение. Тот холодный, эстетический пафос, с которым Мейерхольд показывал в театре их маски и обряды, возбуждал в ней ненужное беспокойство». (Б. Алперс, «Театр социальной маски», Москва, 1931 год).

Огромное большинство из его постановок тех лет окрашены в трагические тона, исполнены сумрачных, безнадежных настроений. Кажется, что свойственный его натуре еще с юношеских лет глубокий пессимизм, нашел, наконец, свое выражение в его творчестве. Тема страсти и смерти в «Тристане», мрачное царство Ада и пляска фурий в «Орфее», страшные маски-образы

смерти и безумия в «Шарфе Коломбины», «душистая смерть» Пизанеллы, задушенной охапками роз, траурные мотивы и краски в «Стойком принце», трагический эстетизм «Дориана Грея», глубоко-пессимистическая трактовка «Грозы», наконец, пышное и зловещее великолепие «Маскарада», с возведением маски смерти Неизвестного в главный символ лермонтовской драмы — вот кульминации его искусства, где с исключительной силой проявился его творческий темперамент. Пожалуй, лишь один «Дон Жуан» с его холодным изяществом и скептическим блеском был исключением среди этого Dance macabre.

Его природные душевные качества — постоянная неудовлетворенность и болезненное самолюбие — теперь, под влиянием объективных обстоятельств, еще более развились и обострились. Неудовлетворенность сейчас имела реальное основание. Для его искусства у него не было актеров. Актеры — его несчастье. Актеры провалили ему «Маскарад». Его самолюбию наносились бесчисленные удары, которые в большинстве случаев он сносил безропотно из боязни за свою работу и положение — каких усилий стоило ему это смирение! Все время росло в нем, так свойственное его характеру, самомнение, убеждение в собственной гениальности. Спору нет — теперь были у него для этого уже некоторые основания. Но это сознание своей собственной исключительности, помноженное на яростные, ненавидящие нападки со стороны, создавало в результате в его душе чувство презрения, даже озлобленности к окружающей среде, которые подчас он не в силах был скрыть под маской обычной воспитанности и элементарного светского лоска. Будучи предельно нетерпимым, он должен был скрывать свою нетерпимость, когда имел дело с видными людьми искусства. Но в отношении младших своих коллег, там, где он мог ничего не бояться, где ему не могли дать отпор, — там он бывал иногда невыносимо груб, ре-

зок, несправедлив и презрителен. Многие не любили его, сохранив до наших дней недобрые чувства к нему, и, надо откровенно признать, имели для этого все основания. И, однако, эти отрицательные качества его натуры никогда не распространялись за пределы области искусства в обычную сферу жизни, где определяется порядочность человека. Его оскорбительное поведение в отношении его коллег неизменно бывало связано с вопросами искусства. Оно никогда не переходило также и в непорядочные действия, ограничиваясь лишь обидным замечанием, ехидным, ядовитым словом, в основе которого лежало все то же непомерное самомнение и снобическое презрение к «непосвященным».

Но тех, кого сам признавал равными себе, всегда уважал, даже если они и были его противники. Уже после революции, в московском Доме печати в 1922 году, на диспуте по поводу его спектакля «Смерть Тарелкина» неожиданно проявил он это чувство уважения к злейшим своим врагам былых времен — таким, как Кугель и Бенуа. «В советских газетах пишут не такие специальные знатоки, как это было в дореволюционной прессе, — откровенно заявил он слушавшим его советским писателям и сотрудникам «Правды» и «Известий», — с прежними рецензентами я больше считался и больше их уважал, хотя часто, как своих врагов». («Известия», 7 декабря 1922 г.).

И во всем русском театре, пожалуй, лишь к Станиславскому, да к некоторым из великих актеров старшего поколения — к Ермоловой, например, — относился он искренне снизу вверх. И любил и ценил тех из молодого поколения, кого сам считал талантливыми и кто, в свою очередь, признавал в нем большого художника.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Судьбе было угодно, чтобы первое представление «Маскарада» совпало с последними днями Российской империи. На премьере спектакля 25 февраля артист Юрьев, игравший роль Арбенина, получил из рук министра двора барона Фридерикса золотые часы от имени императора Николая II. Это был последний царский подарок в истории императорской России. Это, в сущности, скорее курьезное и совершенно случайное обстоятельство оказалось весьма невыгодным для Всеволода Эмильевича с точки зрения его положения в мире искусства новой демократической России. Дело было в том, что многие из петербургских критиков и революционно настроенные круги театральной общественности (а таких в Феврале было большинство) усмотрели на первый взгляд довольно эффектную аналогию между последней «императорской» постановкой Мейерхольда и образом, только что отошедшей в прошлое, царской России. Пышность, богатая внешность и внутренняя пустота — вот в чем заключалась эта аналогия. «Маскарад» напрашивался в символ Российской империи. На примере «Маскарада» соблазнительно было демонстрировать «анти-народность» и несостоятельность только что отошедшего в вечность старого строя. «Господи! На что только тратятся государственные деньги!» — восклицал Кугель. — «Последний и напрасный фейерверк на фоне умирающего прошлого», — вторил ему Amadeo (Бенуа) в кадетской «Речи».

Неожиданно и весь условный модернистский театр Мейерхольда оказался символическим выражением реакционного царского режима. Группа особенно общественно усердных и благонамеренных актеров Александринки под предводительством Аполлонского обратилась к Временному правительству с требованием запретить представления «Маскарада», как «символа де-

кадентского театра свергнутой династии». В этой вполне «ждановской» по духу петиции создатель зловредного «символа» именовался «выскочкой» и даже «подобием Распутина». Поистине судьба сыграла злую шутку с Всеволодом Эмильевичем. Из вчерашнего театрального Робеспьера превратился он в художественного Распутина, из «крайней левой» русского искусства перелетел сразу в «крайнюю правую».

Поверхностной и невежественной была мысль о том, что «Маскарад» был спектаклем, характерным для условного театра. И совсем уже нечестно было изображать условный театр, как театр наиболее полно выражавший дух и стиль царской России. Гораздо естественнее было соединить с последней монументальные формы националистического и реалистического искусства — полотна Сурикова и Васнецова, музыку кучкистов, — нежели изящное и хрупкое по форме и совершенно космополитическое по содержанию искусство модернизма. Но, конечно, не приходится удивляться, что тенденциозное и примитивное отношение к мейерхольдовскому «Маскараду» было подхвачено советскими театроведами. С. Мокульский в своей «истории советского театра» писал, что «постановка «Маскарада» была типичным выражением предреволюционного декадентства в театральной практике последних месяцев старого режима. Ее традиционная концепция была славословием великосветского мира во времени его расцвета».

В лихорадочном развороте российских событий весны и лета 1917 года скоро забыли и о «Маскараде», и о «театральном Распутине», его создавшем. Ушел с поста директора бывших императорских (теперь «академических») театров Теляковский, верный покровитель и защитник Мейерхольда. Но никаких особенных неприятностей с Всеволодом Эмильевичем не произошло. Он попрежнему оставался одним из режиссеров Александринского и Мариинского театров. В Суворин-

ском театре, где он числился (больше номинально) заведующим художественной частью, контракт его окончился 1-го февраля и не был возобновлен. Студия его закрылась ранней весной, как и почти все частные школы и студии. Стало не до занятий искусством. Один за другим прекращали свое существование частные театры, театрики, кабарэ и другие развлекательные предприятия. Летом 1917 года в столице российского государства господствовали политические страсти, и музы должны были стушеваться. В те дни многие из близких друзей В. Э. вели активную общественную жизнь. Особенно большая группа видных петербургских литераторов и поэтов сотрудничала в новой газете партии эсэров «Дело народа», где одним из редакторов и заведующим литературным отделом был Р. В. Иванов-Разумник. В этой газете печатались Блок и Ремизов, Белый и Есенин, Клюев и Клычков. Секретаршей редакции была молодая и красивая девушка по имени Зинаида Райх.

Таким образом в эпоху Временного правительства у Мейерхольда нашлись недурные связи в эсэровских кругах, но сам он, однако, не сделал ни одной попытки чем-либо активно проявить себя в области общественно политической.

Веяния революции почувствовались на репертуарном плане Мариинского театра. К постановке были приняты опера Сергея Прокофьева «Игрок» (на сюжет Достоевского) и «Соловей» Стравинского. Оба спектакля поручено было ставить Мейерхольду (репутация новатора вскоре, видимо, возвратилась к нему) и оба остались никогда неосуществленными. В общем, вся деятельность Мейерхольда весной и осенью 1917 года ограничилась режиссерской работой в Александринском театре. Он выпустил «Дело» и «Смерть Тарелкина» и посмертную пьесу Льва Толстого «Легенда о Петре-Хлебнике». Сухово-Кобылинские драмы были им поставлены почти что в реалистическом стиле, без

применения приемов условного театра. Можно подумать, что он принял к сведению историю с «Маскарадом» и испугался обвинений в «декаденщине». Но зато, и без того трагические по содержанию и характеру пьесы, приняли в его трактовке совсем уже безнадежно мрачный колорит, а действующие лица, хотя и играли, и двигались по сцене как тому быть должно в «нормальном» театре, но их внешний вид, их грим, их «маски» были подчеркнуто схематически, остро-характерны и больше подходили к фантастическим и жутким персонажам Гофмана, нежели к российским обывателям второй половины прошлого столетия.

«Петр-Хлебник» был лучшим из мейерхольдовских спектаклей эпохи Февраля. Легенда Толстого былы им поставлена тонко и трогательно. Неожиданными для его холодного и блестящего творчества прозвучали со сцены задушевные теплые нотки, повеяло очарованием доброго сердца. В этой скромной, но искренней и талантливой его работе хороши были декорации Головина и музыка Мервольфа. «Исключительный спектакль», — назвал «Петра-Хлебника» В. Соловьев в 8-10 № «Аполлона» за 1917 год.

В общем, в течение кратковременной эпохи российского Временного правительства Всеволод Эмильевич не сделал никакой особенной карьеры. Наоборот, он даже как-то несколько стушевался и ушел в себя. Утих обычный вокруг его деятельности шум. Попрежнему, все в той же самой должности режиссера академических театров, встретил он октябрьский переворот.

В первые же дни своего существования показала новая власть свою необыкновенную заинтересованность в вопросах искусства. Уже 22 ноября 1917 года был издан декрет Совнаркома о передаче всех театров в ведение отдела искусств, только что учрежденной

государственной комиссии по просвещению (в дальнейшем — Народный комиссариат просвещения). Через месяц после этого события наркомпрос А. В. Луначарский созвал первую конференцию деятелей искусства и литературы Петрограда. Новая власть делала попытку выйти с веткой мира навстречу русским писателям, артистам и художникам. Попытка оказалась неудачной. Из общего числа более ста двадцати приглашенных откликнулись и пришли на совещание всего лишь пять человек: поэты Александр Блок, Владимир Маяковский и Рюрик Ивнев, художник Натан Альтман и Мейерхольд. Эти пятеро и составили первый в истории советской власти «актив» работников искусств, с которым Луначарскому надлежало начать строительство новой пролетарской культуры. На этом совещании произошло «распределение портфелей». Через несколько дней, 6-го января 1918 года, Луначарский опубликовал приказ об учреждении театрального отдела наркомпроса — ТЕО. Заведующей ТЕО была назначена Ольга Давыдовна Каменева — супруга Льва Борисовича и сестра Льва Давыдовича Троцкого. А заведывать петроградским отделом ТЕО был приглашен Мейерхольд.

Нет никаких оснований сомневаться в полной искренности политических чувств Всеволода Эмильевича, столь поспешно перешедшего на сторону советской власти. В основе этого шага лежал целый комплекс причин как объективного, так и субъективного порядка. Конечно, главной причиной было постоянное чувство творческой неудовлетворенности художника-новатора в условиях старой России, никогда — почти никогда — не имевшего возможности полностью осуществить свои художественные идеалы. Что было еще более важно: в течение всех лет его деятельности революционера в искусстве созревала в тайниках его души, казалось бы, с виду естественная и логическая мысль о том, что революция в искусстве должна быть

неминуемо связана с революцией социальной. Что первая никогда не осуществима до конца без второй. Что новое искусство может органически рождаться лишь в новом обществе. К этой главной причине прибавилось множество второстепенных: многочисленные обиды на высшие театральные круги старого Петербурга, давние влияния школьных лет, таившиеся так долго где-то далеко на дне сознания, но никогда не исчезавшие бесследно, как не исчезает все, что приобретаем мы в наши детские и юношеские годы. Вспомнил он и консервативных критиков, травивших его неустанно, и случай с «Маскарадом», когда слишком развязные его недруги сделали неожиданно его реакционером и театральным «Распутиным». В его натуре — такой личной и субъективной — этот трагикомический, незначительный эпизод, несомненно, породил чувство обиды на Февраль. Большую роль в его приятии советской власти сыграло также то обстоятельство, что все его друзья-литераторы, группировавшиеся летом 1917 года вокруг эсэровской газеты «Дело народа», после Октябрьской революции, когда партия эсэров раскололась на правых и левых, примкнули к последним и, таким образом, на первых порах, оказались союзниками большевиков. В новой газете левых эсэров «Знамя труда», ставшей выходить в начале ноября 1917 года, литературным отделом опять заведывал Иванов-Разумник, а секретаршей редакции была Зинаида Райх. Следует сказать, что, хотя большинство старых друзей Всеволода Эмильевича и сотрудничали с левыми эсэрами, но формально никогда не состояли членами этой группы. Ни Ремизов, ни Блок, ни Белый, ни даже сам Иванов-Разумник не были эсэрами. Они составили лишь одну и притом менее значительную часть новых политических связей Мейерхольда. Другую же, и весьма могущественную часть этих связей, составила группа его новых начальников и их близких родственников. В качестве заведующего пе-

троградским отделом ТЕО он близко познакомился и установил дружеские отношения с А. В. Луначарским и О. Д. Каменевой. Познакомился он также лично с Каменевым, Зиновьевым и Троцким. Можно себе представить, какую львиную долю его «дела», в архивах Лубянки тридцатых годов, составили материалы об его связях времен первых месяцев и лет советского строя! Однако, в те давние времена эти связи сразу же создали ему совершенно исключительное положение среди деятелей русского искусства и, надо признать, основывались отнюдь не на одних лишь личных симпатиях к нему большевистских лидеров. Для вождей Октября он был одним из немногих крупных беспартийных специалистов, с первых же дней революции безоговорочно предложившим свое сотрудничество новой власти.

Своей служебной резиденцией сделал он бывшую контору дирекции императорских театров, расположенную в здании Александринского театра. Его кабинет, кабинет заведующего петроградским отделом ТЕО, был тем самым кабинетом Теляковского, куда вошел он первый раз десять лет тому назад. 18-го ноября 1907 года молодым, безработным режиссером, только что со скандалом и шумом уволенным из театра Коммиссаржевской.

И все же его работа в тот первый советский период ограничивалась одной лишь областью искусств. В чисто политической области проявлял он тогда несомненную сдержанность. Американский театровед Сейлер, посетивший Петроград в феврале 1918 года, рассказывает о своих встречах и разговорах с Мейерхольдом. По его словам, В. Э. был чрезвычайно осторожен в разговорах на политические темы и определить его политические симпатии было невозможно. Во всяком случае, в коммунистическую партию он тогда не вступил, не выступал в печати с политическими декларациями, не ораторствовал на митингах и собра-

ниях (на что всегда был такой мастер). Но, конечно, и его добросовестной организационной и творческой работы в театральной области было достаточно для того, чтобы в кругах его коллег по искусству его считали настоящим большевиком. То были дни, когда почти все видные деятели русского искусства объявили советской власти молчаливый бойкот. Лучшие театры России замкнулись в массивных стенах своих исторических зданий, оберегая свое искусство от ветров Октября. Враждебно настороженные, переживали они первые бури революции, уверенные в скором крушении большевизма и в неибежном возврате привычных старых порядков. Большинство людей русского искусства вначале также решительно и страстно отвергли Октябрь, как за десять месяцев до того приняли Февраль. Б. Е. Захава в своей книге «Вахтангов и его студия» так описывает реакцию Вахтангова на октябрьские события в Москве: «В то утро, когда московский пролетариат уже одержал победу и по всему городу были расклеены приказы «солдата Муралова», оповещавшие о наступлении мира, Вахтангов стоял у окна своей квартиры и наблюдал, как внизу в переулке проходили одна за другой вереницы красногвардейцев. Они шли вразброд, не в ногу, оборванные и грязные... Как попало держали винтовки... — Сволочь! брезгливо поморщившись, сказал Вахтангов и отошел от окна».

Мейерхольд в своем немедленном признании большевистской революции оказался одиноким исключением среди своих коллег по театральному искусству. С первых дней советского строя активно включился он в работу, по словам американца Сейлера, «так, как будто в России не произошло никакой революции». Князь П. Ишеев в статье, помещенной в «Новом русском слове» 23 августа 1953 года, рассказывает, как в 1918 году Мейерхольд вызвал его к себе в ТЕО и предложил организовать самодеятельный драматический кружок в Преображенском полку. «Надо занять сол-

дат, которые бродят без дела». В той же статье Ишеев приводит курьезный случай, когда Мейерхольд не дал ему разрешение на устройство в Петрограде матча бокса. «Какие там боксы, наш народ и так озверел, а вы хотите еще больше пробуждать в нем эти истинкты и жажду крови».

Но в тот первый год существования советской власти В. Э. отнюдь не ограничил свою деятельность областью организационной. В ноябре 1918 года, в первой годовщине революции, он выпустил спектакль, с которого начал свое существование пропагандный советский театр. Это была постановка «Мистерии-Буфф» Маяковского на сцене Театра музыкальной драмы. Даже в наши дни, когда в советской прессе строжайше запрещено упоминать имя Мейерхольда, советские театроведы и критики не смеют замалчивать мейерхольдовскую «Мистерию Буфф». Подробное описание этого спектакля дает советский критик Б. Ростоцкий в книге «Советский театр», изданной в 1947 году к тридцатой годовщине советской власти. По его словам, «соединение действительной политической сатиры и героической патетики, начала пафосно-романтического и начала фарсово-буффонского, высокой поэтичности и откровенной тенденциозности — вот черты, определяющие стиль «Мистерии Буфф». Недаром она оказала такое заметное, во многом решающее воздействие на формирование массового агитационно-политического театра эпохи гражданской войны».

Конечно, Ростоцкий в своей хвалебной сентенции не посмел назвать имя создателя этого революционного спектакля. Но это предписанное свыше «упущение» слишком часто встречается и будет встречаться в советской печати наших дней, чтобы вызывать недоуменное удивление читателей. Вполне естественным оказалось то, что во мнении русской художественной интеллигенции создатель «Мистерии Буфф» стал стопроцентным большевиком, изменником всем высшим

идеалам подлинного искусства, разрушителем священных, дорогих традиций.

Престиж Мейерхольда в советских правительственных сферах после премьеры «Мистерии», конечно, необычайно вырос. Агитационно-политическое значение спектакля было очевидно для всех, хотя вряд ли условно-символические, остро-гротесковые формы детища Маяковского и Мейерхольда пришлись по вкусу и по сердцу старой ленинской гвардии. В то время вожди и идеологи советской власти, во главе с Лениным, еще не успели открыто выразить свое отношение к искусству модернизма, но конфликт между формами этого искусства и формами реалистическими уже начался. Достойно удивления, с какой быстротой вспыхнула эта великая бескровная битва нашего столетия, буквально на другой день после торжества коммунистической революции в России. Уже 29 декабря 1917 года была в «Известиях рабочих и солдатских депутатов» напечатана статья Залевского, в которой автор предупреждал пролетариат о грозящей ему опасности со стороны всяких «футуристов» (тогда еще не было известно слово «формалист»), стремящихся «присосаться к нему и замутить чистоту пролетарских путей в искусстве».

С темпераментным ответом Залевскому выступил (в тех же «Известиях» от 5 января 1918 г.) художник Д. Штеренберг.

«Я думал и думаю, — писал Штеренберг, — что пролетариат, взяв в свои руки власть, даст полную возможность широко развернуться искусству в широком его смысле. Он дает всем истинным искателям новых форм в искусстве полную возможность это сделать... От ложного классицизма и академизма через импрессионизм к новым формам и новым исканиям.

Разрушаются все трафареты в искусстве: закладываются все проторенные дороги, искусство ищет новых путей. Отвергнутые буржуазией, не признанные «зна-

менитостями», художники-новаторы, несмотря на лишения и неудачи, продолжают свое дело и будут продолжать! Пусть они заблуждаются сейчас, но у них есть пламенное желание найти. А пролетариат разберется сам в том, что создано талантливого, все, что возлелеяно любовью, все прекрасное, как бы оно ни называлось — «новым» или «старым».

Но «пролетариат» разобрался окончательно только лишь через тридцать лет после этой статьи Штеренберга и «разобрался» отнюдь не в пользу «нового». До тех же пор — до полного торжества ждановщины в 1948 году — неустанно шла эта великая тридцатилетняя война старых и новых форм, война рутины против творчества, посредственности против таланта, эклектики против новаторства. То временно затихала, то вновь обострялась эта война, то в одну, то в другую сторону склонялся перевес. Но уже с первых лет «старое» начало получать могущественную поддержку со стороны правительственных кругов. И по мере развития процесса порабощения духовной и творческой жизни народа, все более откровенной и активной становилась эта поддержка, постепенно трансформируясь в формы грубого насилия. В результате же, все более брала верх ненависть к новым формам, все очевиднее становилась победа «старого».

Штеренберг был одним из первых среди людей искусства нашего века, высказавшим в печати мысль, до наших дней владеющую умами многих современных художников — мысль о том, что революция в искусстве неразрывно связана с революцией социальной и что новые формы художественного творчества органически следуют за новыми формами социальной и политической жизни. История культуры нашего жестокого времени до конца разрушила это заблуждение. Факты доказали с полной и неоспоримой ясностью, что коммунистическое государство стремится к уничтожению новых форм в искусстве, к уничтожению новаторства,

то есть в сущности к уничтожению творчества, так как подлинное творчество большого художника всегда в большей или меньшей степени является творчеством новаторским. В коммунистическом государстве неминуемо торжествуют рутина и эклектика, посредственность и провинциализм. Но в 1917 году еще никто во всем мире не знал этих страшных истин. И потому заблуждение Штеренберга и многочисленных его единомышленников так легко понять и простить. Но что же сказать о художниках, разделяющих это заблуждение в наши дни, уже после катастрофического разгрома нового искусства в Советском Союзе? Как понять и чем оправдать этих странных фантазеров, все еще лелеящих надежду в «социалистическом» мире обрести идеальные возможности для своего новаторского творчества. «Да ведь этот ваш «социалистический» мир убьет ваше творчество, задушит ваш талант!» — хочется крикнуть ослепленным мечтателям. Но предостережение наше бесполезно. Нас не услышат, потому что не хотят услышать. Потому что, с упрямым упорством средневековых схоластов-фанатиков, желают признавать мечту за истину, надежду за факт. В черном желают видеть белое, в жалком лубке — мадонну Рафаэля, в развалинах — процветание, в обсолютном и безнадежном рабстве — идеальную свободу. Таковы Пикассо, Ривера, Чаплин, Де Сантис, Сартр и другие — имя им легион.

Правительственные связи Всеволода Эмильевича в первый год революции шли по двум весьма различным направлениям. Близкие его друзья связывали его с кругами левых эсэров. По линии начальства устремлялись его связи в высшие большевистские сферы. В течение всего 1918 года развивался процесс отчуждения между противоестественными союзниками. Все сильнее в правительстве становились большевики, все

слабее — левые эсэры, пока, наконец, дело не закончилось изгнанием последних из правительства и полным разгромом их как политической партии. Операция эта была проведена в подлинно чекистском стиле, то есть при помощи провокаций, фальшивок и террора. В Москве в феврале 1919 года был состряпан мнимый заговор левых эсэров, после чего начался по всей стране процесс «ликвидации».

В Петрограде, в ночь на 13 февраля, были арестованы и отвезены на Гороховую все друзья Всеволода Эмильевича, сотрудничавшие в «Знамя труда», в том числе и многие из больших русских писателей и поэтов во главе с А. Блоком. Иванов-Разумник в своей книге «Тюрьмы и ссылки» так описывает этот арест: «Сборы были недолгие; я простился с семьей, сговорился с В. Н. (жена Иванова-Разумника. — Ю. Е.), что она завтра же сообщит о происшедшем В. Э. Мейерхольду, и отправился на вокзал, экскортируемый слева чекистом и справа — красноармейцем».

О том, какими огромными влияниями и связями обладал Мейерхольд в правительственных кругах, рассказывает дальше Иванов-Разумник в своей книге: «Весь этот день, 14 февраля, был для В. Н. исполнен тревог и хлопот. Утром отправилась она в ТЕО к В. Э. Мейерхольду. Узнав о моем аресте, он пришел в негодование и немедленно же принял со свойственной ему энергией самое деятельное участие во всей этой истории: стал звонить в разные высокие места по телефону, куда-то сам ездил, и к середине дня выяснил положение дела — меня должны были в тот же вечер отправить с девятичасовым скорым поездом в Москву. В. Э. Мейерхольд тут же распорядился выдать В. Н. специальную бумагу, что она командируется в Москву по делам ТЕО (без командировочного документа нельзя было в те времена получить проездной билет), дал ей указания — к кому в Москве надо обратиться, сам немедленно написал в Москву ряд писем...»

К чести В. Э. можно сказать, что к несчастию своих друзей и знакомых относился он с исключительной сердечностью и участием. Никогда не щадил своих усилий, времени и связей для хлопот и просьб у начальства. Помогал не только Ремизову, Блоку, Замятину, Иванову-Разумнику, но и старым своим противникам и недругам. Вызволил с Гороховой Кугеля, устроил перевод в Москву в Малый театр В. Н. Давыдову... Мейерхольд и Горький были тогда двумя представителями российской интеллигенции со связями и с положением, к которым всегда могли обратиться за помощью их собратия по искусству и литературе, зная, что никогда не получат отказа.

Весной 1919 года разруха и голод в Петрограде достигли высшей точки. Культурная жизнь недавней столицы замерла совершенно. Часть людей искусства переехала в Москву, другая часть устремилась на хлебный Юг, где, среди разлива гражданской войны, старались найти более или менее тихие города и местечки, в которых можно было бы отсидеться в тепле и в сытости и пережить лихие времена.

Одним из последних покинул Петроград Мейерхольд. В мае 1919 года выписал он себе сам командировку по делам ТЕО и уехал в Крым вместе с женой и тремя дочерьми. В то время Крым лежал в стороне от больших боев гражданской войны и управлялся местными властями умеренно-левого направления. Лишь постепенно, в течение всей второй половины 1919 года усиливалось влияние белых и к моменту эвакуации Новороссийска в начале 1920 года Крым превратился в последний бастион Белого движения.

В Ялте Мейерхольда встретило разношерстное оживленное общество представителей российской артистической элиты, под горячим крымским солнцем,

пережидавшее события и, в зависимости от их развития, бывшее готовым, либо возвратиться на Север в столицы, либо махнуть заграницу через Черное море.

Художественная жизнь городов и курортов крымского побережья носила тогда, конечно, весьма специфический характер. В маленьких ночных кабарэ выступали знаменитейшие артисты России. Собинов пел романсы в «Гнезде перелетных птиц». Качалов декламировал стишки Агнивцева. К Мейерхольду его товарищи по искусству отнеслись вначале несколько подозрительно, но вскоре подозрение уступило место любопытству. Его засыпали вопросами: «Ну что там? Какова новая власть? Как относится к искусству? Как живут артисты?» В. Э. на все вопросы отвечал прямо и смело. Ленинское правительство не могло послать лучшего агитатора для уговоров сомневавшихся русских артистов рвать с белыми и возвращаться в красную Москву. На собраниях и дискуссиях, так же как и в частных беседах, Мейерхольд неизменно выступал в защиту советской власти.

На одном из актерских собраний в Ялте летом 1919 года его просоветское выступление носило такой вызывающий характер, что заставило его друзей беспокоиться за его судьбу. «Нечего вам сидеть тут! — взывал В. Э. к своим коллегам. — Вся жизнь там!» «Придержите ваш язык — испуганно отвечали ему его товарищи и бывшие ученики — что вы делаете! Попадете в тюрьму! Молчите ради Бога!»

«Мне нечего бояться. Я не занимаюсь политикой, — отвечал Мейерхольд. — Я режиссер и меня интересует только искусство...» Но белые власти, были, вероятно, противоположного мнения, потому что в середине лета у В. Э. произошли серьезные неприятности с контрразведкой и ему удалось избежать ареста лишь благодаря сердечному участию и заступничеству Л. В. Собинова.

После этого Мейерхольду и его семье пришлось спешно покинуть Крым и переехать в имение их петербургских друзей, находившееся в двенадцати верстах от Новороссийска, в урочище Широкая Балка. Здесь они обосновались комфортабельно, и сравнительно спокойно провели вторую половину лета и осень. В. Э. отдыхал, давал частные уроки сценического искусства и даже поставил детский спектакль на веранде дома своих хозяев. Но в Новороссийский городской театр его работать не пустили. ТЕО и «Мистерию Буфф» ему простить не могли так же, как и его крамольные разговоры в Крыму. Следует напомнить, что Новороссийск, бывший тогда административным центром Белого движения и местопребыванием штаба Добровольческой армии, был на особенно строгом положении в полицейском отношении.

Осенью 1919 года началось стремительное отступление белых армий. Обстановка в Новороссийске стала тревожной. Красные быстро продвигались на Юг. Вероятно, Всеволоду Эмильевичу показалось бестактным и неуместным ожидать появления «своих», сидя в удобном поместьи его белых друзей. К этому прибавились обиды на всякие мелкие и крупные формальные затруднения, постоянно чинимые ему белыми властями (нельзя сказать, чтобы совсем уж несправедливо), на подозрительное и недружелюбное отношение к нему со стороны его коллег по искусству в Новороссийске. К тому же и вынужденное бездействие было чрезвычайно тягостно для его энергичной, действенной натуры. Иначе, как совокупностью всех этих причин, невозможно объяснить отчаянную авантюру, на которую решился он в самом конце 1919 года. В компании с несколькими единомышленниками он подрядил небольшую моторную лодку и в одну из темных зимних ночей попытался бежать в Геллենджик, оставив семью в Новороссийске. Хотя маленький приморский городок Геллენджик и находился на терри-

тории белых, но военных властей в нем не было и оттуда нетрудно было пробраться на Север в расположение красных армий, которые тогда уже подходили к Ростову. Но побег не удался. Слабый мотор не мог одолеть штормовой Норд-Ост, дувший в ту ночь, и лодка не успела отойти от берегов, когда ее обнаружил и задержал сторожевой катер белых. Мейерхольд и его товарищи были арестованы и отправлены в новороссийскую тюрьму. Есть сведения о том, что в момент ареста солдаты не особенно церемонились с бывшим режиссером его императорского величества так же, как и со всеми остальными, и порядком их избили. Предварительный допрос беглецов в контрразведке также не отличался особенной деликатностью и мягкостью тона и обращения следователей. Можно себе представить, что пережил и перечувствовал Всеволод Эмильевич в те дни. Вскоре дела всех были переданы для ведения следователю по особо важным делам при штабе главнокомандующего, офицеру по фамилии И-в. Мейерхольд очутился в опаснейшем положении. По законам военного времени, всем беглецам грозил расстрел. Но В. Э. необыкновенно повезло и на этот раз, как много раз везло в течение его долгой жизни. Для многих выдающихся представителей русской интеллигенции, находившихся тогда в Новороссийске, показалось немыслимым, что видный режиссер столичных театров будет расстрелян в подвале контрразведки, как шпион и саботажник. Многие начали хлопотать за Мейерхольда перед начальником штаба добровольческой армии генералом Кутеповым. Хлопотали и Собинов, и актеры Художественного Театра, и А. В. Тыркова-Вильямс, и многие другие. Трудно сказать, увенчались ли бы эти хлопоты успехом, если бы делу все-таки был дан ход. Но следователь И-в отказался вести его.

«Не могу подвести под пулю большого русского артиста», — заявил этот гуманный человек брату своей жены г-ну Г-у. И-в представил генералу Кутепову письменные обоснования своего отказа и дело Мейерхольда было прекращено. В. Э. вышел из тюрьмы без каких-либо неприятных последствий, если не считать обострившегося старого туберкулеза легких. Все его товарищи по неудавшемуся бегству были расстреляны.

В начале 1920 года красные заняли Новороссийск. На этот раз Мейерхольд встретил советскую власть совсем другим человеком, нежели в октябре 1917 года. Его былой эстетический максимализм, умеренный и инертный в чисто политических вопросах, превратился в ортодоксальный большевизм, неистовый и даже озлобленный, после всего им пережитого у белых. Из сочувствующего беспартийного «спеца» стал он воинствующим большевиком. Там же, в Новороссийске, он подал заявление о вступлении в коммунистическую партию и получил кандидатскую карточку. Тогда же он снял свою пиджачную пару обыкновенного буржуазного образца и облачился в красноармейскую гимнастерку, обмотки, башмачищи на картонной подошве, надел фуражку с красной звездой и записался добровольцем в красную армию. В течение нескольких дней проходил он обычное обучение рядового бойца — маршировал, стрелял, слушал доклады комиссаров, учил политграмоту... Потом стал работать в политотделе 10-й армии (командарм Левандовский) по культурной части — организовывал красноармейскую самодеятельность — а вскоре и по политической — в политотделе армии по линии агитации и пропаганды. Теперь уже он не стеснялся выступать с речами на политических собраниях. Говорил, как в былые дни, на театральных диспутах — остро, талантливо, зло... Скоро стал одним из лучших митинговых ораторов на красном Юге. В Ростове,

1-го мая 1920 года, на торжественном заседании властей, в городском театре, был главным докладчиком...

В то самое время, когда Мейерхольд переживал свои южные мытарства и приключения, в Москве, как это ни странно, шла и развивалась интенсивнейшая творческая жизнь театрального искусства. Если иметь ввиду лишь ограниченный отрезок времени, не заглядывая в будущее, то следует признать, что Всеволод Эмильевич был совершенно прав, когда в Крыму агитировал и уговаривал своих сомневавшихся коллег возвращаться в Москву. Театральная Москва 1919 и 1920 годов — это явление исключительное и труднообъяснимое в истории искусств. Был голод, выдавали по четверке хлеба, ели ржавые селедки, пшенную кашу на воде, пили морковный чай. Железные печурки топили книгами, мебелью и подсолнечной шелухой. Дамы шили платья из оконных занавесок и мастерили ботинки на веревочной подошве. Трамваи не ходили. Электричество горело не каждую ночь. Царил террор чека. Шли обыски и аресты. Каждую ночь в подвалах на Лубянке и на подмосковных пустырях расстреливали белогвардейцев, спекулянтов, заговорщиков и заложников.

И вот в этом окружении шла вдохновенная созидательная работа в многочисленных драматических студиях и театрах Москвы. Казалось, что все лишения, все безобразие и жестокость окружающей жизни давали людям, стремящимся к искусству, импульс особенной, небывалой силы. К этим тяжелым годам военного коммунизма относятся многие блестящие, в летописи русского театра постановки театров: Камерного, имени Коммиссаржевской, Первой и Второй студии Художественного Театра. Но главное значение годов 1919 и 1920 в истории не только русского,

но и мирового театра, лежало в той подготовительной учебной и экспериментальной работе, которая проводилась в многочисленных московских театральных студиях. Эту работу неустанно и жертвенно, не щадя своих сил, сгорая на священном огне творчества, вел гениальный Вахтангов. Вели ее и его учителя Станиславский и Немирович-Данченко. Свои студии имели Шаляпин, М. Чехов и другие великие русские артисты. В последующие 1921 и 1922 годы эта напряженная работа принесла поистине великолепные результаты, когда на театральных сценах голодной, разоренной Москвы были рождены ослепительно-прекрасные спектакли, явившиеся, может быть, высшим достижением творческого гения за всю историю драматического театра.

Есть непроверенные слухи о том, что, начав в самом начале революции борьбу с религией, фактически объявив религию вне закона, большевистские вожди решили заменить ее искусством — в первую очередь театром, дабы заполнить пустоту, образовавшуюся в духовной жизни масс, и Луначарский получил соответствующие директивы от Ленина. Так ли это было в действительности или нет, но покровительство советского правительства в годы гражданской войны разного рода театральным учреждениям — от Большого Театра, до многочисленных студий и театриков, руководимых никому неизвестными режиссерами, было фактом бесспорным и проводилось с большим размахом. Солидные же, зарекомендовавшие себя театры и студии пользовались всеми благами, какими только можно было пользоваться в те смутные времена. Им предоставляли лучшие особняки Москвы, актеров и студийцев освобождали от военной службы, выдавали несчетное количество пайков, выписывали удостоверения и ордера на дополнительную жилплощадь, на дрова и керосин... Причем, самое замечательное было то, что никакой пропагандной дея-

тельности от театров и студий в то время не требовалось. Основная театральная работа велась в совершенно аполитичном плане (как например, вся творческая деятельность Вахтангова и Таирова). К счастью для русского театра, у Луначарского оказалось достаточно ума и такта, чтобы не заставлять силой московских режиссеров переходить на рельсы агитпропа. Немногочисленные же опыты в области агитационного театра носили действительно добровольный характер. Еще один раз была тогда продемонстрирована старая истина о преимуществе политики добра, над политикой насилия и продемонстрировано, как это ни странно, советским народным комиссаром по просвещению. Эта гуманная и мудрая политика Луначарского привлекла сердца многих выдающихся русских театральных деятелей к новой, тогда еще неведомой и непонятной власти. В тот недолгий период, о котором идет речь, и руководители Художественного Театра, и Вахтангов, и многие другие, в работе своей и в мыслях проявляли искреннюю лойяльность к советской власти (увы, зато советская власть недолго сохранила свою лойяльность к великим деятелям русского театра!).

Какие-то туманные, фантастические и грандиозные идеи захватили тогда на короткий момент творческое воображение больших художников русского театра. То были утопические и наивные идеи, связанные с образами мировой революции, со всемирным братством народов, с космическими масштабами социальных перемен, с перерождением человечества во что-то другое, новое и лучшее... Вахтангов грезил о народном театре, о «доме театров».

«Надо взметнуть, — писал он в своем дневнике в декабре 1918 года — надо ставить «Каина». У меня смелый план (пусть он нелепый). Надо ставить «Зори». Надо инсценировать Библию. Надо сыграть мятежный дух народа. Сейчас мелькнула мысль: хоро-

шо если б кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа. Мятеж. Идут на преграду. Овладевают. Ликуют. Хоронят павших. Поют мировую песнь свободе».

В 1919 году по просьбе заведующей ТЕО О. Д. Каменевой Вахтангов согласился взять на себя руководство режиссерской секцией ТЕО. В его дневнике есть записи, свидетельствующие о том, с каким чувством ответственности, с каким пылом он отнесся к этой новой его деятельности. Увлечение его новыми горизонтами, открытыми, как он верил, в искусстве революцией, было искренним и честным. Даже старшие мастера в те дни разделяли это его увлечение, хотя и не в столь пылкой форме. Станиславский, например, подсказал ему мысль об открытии в Москве Дома Театров, в котором должны были исполняться лучшие спектакли всех театров России. В своем дневнике Вахтангов набросал проект программы Дома Театров:

1 день — Художественный Театр. Чеховские пьесы.
2 день — Малый Театр: пьесы Островского.
3 день — Камерный Театр: «Шарф Коломбины».
4 день — Театр им. В. Ф. Коммиссаржевской.
5 день — Студия Художественного Театра: «Сверчок».
6 день — Цирк, Варьетэ.

Вахтангов в тот период времени находился под сильным влиянием мейерхольдовских идей, с которыми он познакомился еще до революции. Нет сомнения в том, что Мейерхольд владел тогда его думами еще в большей мере, нежели Станиславский. Именно под влиянием Вахтангова у Луначарского и у Каменевой стала формироваться мысль, что Мейерхольд и никто другой, должен возглавить искусство нового революционного театра. С пристальным вниманием следили в Москве за всеми перипетиями бурной жизни Всеволода Эмильевича на белом Юге. Как пока-

зывали события, казалось, он не обманывал надежд и доверия руководящих товарищей из Наркомпроса. Казалось, сама судьба устраивала так, что Мейерхольд и советская власть шли в объятия друг другу. Правда, пока это были еще мечты, но мечты ждали лишь благоприятного момента, чтобы превратиться в действительность, чтобы вечный, верный и любовный союз В. Э. с советской властью стал совершившимся фактом.

Когда летом 1920 года до Москвы дошли слухи о благополучном спасении Мейерхольда из «подвалов контрразведки», об его вступлении в партию и активной политической деятельности, то Луначарский не выдержал. В специальном поезде поехал он через разрушенную гражданской войной Россию на Юг за Мейерхольдом. В суровом комиссаре с наганом у пояса, которого он встретил в Ростове, с трудом признал он петроградского режиссера, пришедшего к нему на конференцию вскоре после Октября. Тем лучше! Казалось, на этот раз сомнений быть не могло. Советская власть нашла нужного ей человека. По квалификации и опыту это был выдающийся художник с европейским именем. По духу, по своим идеям и даже по обличию, это был настоящий большевик, марксист, комиссар, политработник, пострадавший за свои убеждения в застенках белых, чудом спасшийся от пули контрразведки.

Луначарский привез Мейерхольда в Москву в августе 1920 года, а 16-го сентября того же года назначил его заведующим ТЕО Наркомпроса на место отставленной от должности О. Д. Каменевой.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

В бешеной по темпу творческой и организационной деятельности, какую развил Всеволод Эмильевич тотчас же по приезде своем в Москву, можно вполне

отчетливо обнаружить три элемента ее составлявших: во-первых, это его воинствующий коммунизм, во-вторых, его собственные старые идеи условного театра и мастерства нового актера, примерно в том же виде, в каком они сложились еще перед мировой войной; и наконец, третий элемент — ощущение им в его творческом сознании нового, пока еще неясного, большого, современного космополитического стиля.

Первый элемент — его коммунизм — скоро пройдет, исчезнет «как с белых яблонь дым». Второй элемент — его театральная система — протянет красные нити из его прошлого, через все этапы его советского периода и объединит его творческую жизнь в одно художественно-логическое целое. Третий элемент — это его, вначале интуитивное, затем все более сознательное и законченное признание конструктивизма, как основного художественного стиля нашего времени. В этом ключ к разгадке его гения и оправдание его необычайной творческой неуравновешенности. К конструктивизму стремятся его мечты художника еще с 1906 года, когда впервые прочел он книгу Георга Фукса о реконструкции сценической площадки и впервые записал в своем дневнике мысли о необходимости спортивного воспитания актера. К конструктивизму, как к конечной цели, идет позитивная линия его творчества. В его жизни в искусстве конструктивизм явится фронтоном, который накроет длинный ряд уже давно выстроенных колонн и превратит неуклюжую, незаконченную постройку в стройное, изящное здание. Конструктивизм в советский период его деятельности — как рапира в руках мастера-фехтовальщика — с неуклонной настойчивостью поведет его к сердцу искусства, отметая в сторону с его творческого пути весь дешевый пропагандный хлам.

Но это формирование современного стиля в его эстетическом сознании пришло к нему не сразу. Лишь по мере успокоения, когда на смену бушевавшим в его

душе низменным страстям, разбуженным жестокостью и хаосом революции и гражданской войны, стало постепенно возвращаться мудрое спокойствие созидателя, лишь тогда услышал он зовы времени и почувствовал веяния эпохи с такой же ясностью, как было, когда ставил «Балаганчик», «Дон-Жуана» и «Орфея».

Время это наступило лишь в 1922 году. Осенью же 1920 года, когда началась его московская страда, господствовал в его настроениях коммунистический ультрареволюционный элемент, превративший его в некоего комиссара-политотдельца от искусства. Конструктивизм его находился пока еще в стадии зачаточной, примитивной и носил вполне дилетантский характер.

Все те фантастические революционные идеи, которые бродили в творческом сознании Вахтангова в форме туманной мечты, в деятельности Мейерхольда сразу же стали воплощаться в действительность. Забегая вперед, можно было бы сказать, что ему выпала честь доказать художественную несостоятельность если не всех, то большинства из этих идей.

Правда, ему не удалось осуществить постройку Дома Театров, не организовал он и грандиозный Театр международного пролеткульта, который, как он заявил в своей речи на заседании коллегии Наркомпроса в сентябре 1920 г., должен был быть построен в центре Москвы «согласно резолюции 2-го конгресса Интернационала».

Но зато, в той же речи, он объявил руководящий логунг революционного театра — то был лозунг его Театрального Октября — и немедленно принялся за его практическое осуществление. Согласно идее «Театрального Октября», большевистская революция в России в 1917 году произошла лишь в областях социальной и экономической, не затронув художественной жизни народа. Теперь же наступило время произвести революцию и в области искусств — в

частности в театре и произвести с той же беспощадностью и решительностью, с какой в октябре 1917 года был свергнут и разрушен старый государственный строй.

Для воплощения идеи «Театрального Октября» Мейерхольд незамедлительно взялся за организацию своего собственного театра. Получил помещение бывшего театра Зона (на Садовой 20), запущенное, грязное и сырое здание, с выбитыми окнами и отвинченными ручками у дверей, похожее больше на обширный каменный сарай, нежели на театр. Гордо назвал этот сарай «Театр РСФСР I» и вместе с одним из новоиспеченных энтузиастов «Театрального Октября» Валерием Бебутовым и разношерстной группой неопытных актеров приступил к постановке пьесы «Зори» Верхарна, той самой, о которой за два года до того мечтал Вахтангов. Патетическую драму бельгийского поэта, конечно, переделал и переписал на революционный лад так, что от оригинала осталось немного...

8-го ноября 1920 года, в третью годовщину Октябрьской революции зрители в шубах, тулупах, шинелях и бушлатах заполнили нетопленный и неуютный зал «Театра РСФСР I». Билеты не продавались. Вход был свободный. В зале с галерки в партер разбрасывали листовки:

ТРУДЯЩИЕСЯ ВСЕГО МИРА
ПРОКЛЯТЫЕ ГРАНИЦЫ КАПИТАЛИСТИЧЕСКИХ ГОСУДАРСТВ
ДУШАТ ВАС, РАЗЪЕДИНЯЮТ ВАС,
ОСЛАБЛЯЮТ ВАШУ ВОЛЮ К ПОБЕДЕ
СОТРИТЕ ИХ ДРУЖНЫМИ УСИЛИЯМИ
СТРОЙТЕ СОВЕТЫ!
ДА ЗДРАВСТВУЕТ МИРОВАЯ КОММУНА ТРУДА!

Занавес поднялся (последний занавес в творческой биографии Мейерхольда. После «Зорь» занавес он отменил навсегда) и взору публики представилась

высокая, пустынная и холодная сцена, обнажившая костяк странных декораций: неуклюжие громоздкие кубы, обтянутые холстом и выкрашенные в серебристо-серую краску, несколько веревок, протянутых лучеобразно от пола до колосников, висящий кусок блестящей жести, красный и золотой фанерные круги. Рампы не было. В оркестре располагалось нечто вроде хора древне-греческих трагедий — актеры, по ходу действия дружно выкрикивавшие агитационные лозунги. Действующие лица произносили длинные политические речи, в текст которых каждый раз вводились свежие новости с фронтов гражданской войны. На одном из первых представлений «Зорь» (18 ноября 1920 года), актер, игравший роль разведчика, объявил со сцены о взятии красной армией Перекопа, что вызвало громовую овацию зрительного зала. На некоторых спектаклях части красноармейцев и моряков с ружьями, знаменами и оркестром выходили на сцену и принимали участие в сцене митинга. Да, в сущности, и все «Зори» были одним трехчасовым революционным митингом. Успех спектакля относился не к его художественным достоинствам, а был лишь проявлением политического энтузиазма со стороны аудитории, состоявшей, в большей своей части, из фронтовиков красноармейцев и командиров, красных курсантов, молодых рабочих с московских заводов и вообще в высшей степени «классово-выдержанного» пролетарского элемента.

Актеры играли убого, беспомощно, да в этом спектакле они и не были особенно нужны, и задачи их на сцене были весьма несложны. Отчасти была осуществлена мечта Вахтангова о спектакле, в котором играет толпа. Но атмосфера революционно-коммунистического пафоса безусловно создавалась на сцене и передавалась аудитории. К искусству, как таковому, это, конечно, имело весьма мало отношения, и даже такой восторженный поклонник Мейерхольда,

как Б. Алперс, впоследствии предлагал «не преувеличивать художественного значения «Зорь».

На следующий день после премьеры, 9 ноября, в некоторых московских газетах появились восторженные рецензии о первом детище «театрального октября». В Известиях» некто Л. писал, что: «... это был радостный, волнующий спектакль... шумный успех. «Интернационал» последнего акта был с большим подъемом подхвачен всем залом... Перед спектаклем с речью, посвященной третьей годовщине, выступил тов. Антонов-Овсенко».

Это был счастливый день в жизни создателя «Зорь» и, одновременно, высшая точка его коммунистического энтузиазма. Можно себе представить, что Всеволод Эмильевич почувствовал себя тогда самым главным комиссаром междупланетного (прошу прощения за оговорку — хотел сказать «международного») пролеткульта, с развернутым красным знаменем в одной руке и наганом в другой, идущим во главе тысяч пролеткультовских актеров на штурм театральных Бастилий капиталистического мира.

(В книге А. Гвоздева «Театр им. Мейерхольда на стр. 36 есть сообщение о том, что В. Э. планировал проект «Массового действия» на Ходынском поле на тему «Борьба и победа», в котором должны были принять участие 200 кавалеристов, 2.300 человек пехоты, 16 артиллерийских орудий, 5 аэропланов, 10 автопрожекторов, 5 броневиков, танки, мотоциклы, военные оркестры и хоры. Нет сомнений, что этот грандиозный проект (он так и не был осуществлен) возник в восторженно-революционном воображении Мейерхольда в период подготовки и первого успеха «Зорь».)

Но, увы! Всего лишь один день продолжались эти сладкие мечты. Следующее, 10-е ноября, принесло первый жестокий удар по «театральному октябрю». В «Правде» появилась статья Н. Крупской, в которой

мейерхольдовские «Зори» были разнесены, что называется, в дым.

В целом спектакль произвел на супругу Ленина впечатление сумасшедшего дома на сцене. «Что такое? — писала Крупская. — Большой круг из золотой бумаги, доска в воздухе — не то аэроплан, не то доска, которую подвешивают маляры, когда красят дом, какие-то кубы, цилиндры, плоскости, которые торчат в самых противоестественных, противных законам природы сочетаниях. Люди в цилиндрических каких-то одеждах, нарочито грубых и некрасивых, бесстрастно с каменными лицами выкрикивают стихи Верхарна. «Мартобря» какое-то... Кто-то придумал не в добрый час приспособить «Зори» к русской действительности, — возмущалась Крупская. — Вместо — «нищие», «угнетенные», «пролетариат», вместо — «правительства», «буржуазия», вместо «неприятельские войска», «империалистические войска», явилась на сцену «власть советов», «социальная революция» и т. д. И чудесная сказка превратилась в пошлый фарс... русский пролетариат в роли шекспировской толпы, которую всякий самовлюбленный дурак ведет куда ему вздумается — это оскорбление... нам неприятно слушать фразистую трескотню...»

Революционный пафос «Зорь», как мы видим, не скрасил ужасающее впечатление, произведенное этим спектаклем на Крупскую и, без сомнения, не на нее одну. И все-таки при всех, мягко выражаясь, художественных несовершенствах этого создания «театрального октября», были в нем некоторые моменты, в которых видна была рука большого мастера-режиссера. В строении мизансцен, в массовых сценах, в расположении кубов, дисков и веревок, произведших на Крупскую впечатление «мартобря какого-то», можно было ощутить искусство большого художника, давшего с помощью двух-трех штрихов, незаконченный и несовершенный, но отчетливый набросок нового сти-

ля. Ни поклонники, ни хулители «Зорь», конечно, этого не почувствовали. Слишком легки были штрихи, слишком воздушен эскиз. Но Вахтангов почувствовал. Восторженные записи о Мейерхольде сделаны им в дневнике 26-го марта 1921 года — уже после «Зорь» и до премьеры следующей постановки «Мистерии Буфф», состоявшейся 1921 года — «... думаю о Мейерхольде. Какой гениальный режиссер».

В те первые месяцы своей деятельности в Москве Мейерхольд был чрезвычайно близок к организациям Пролеткульта. Можно было бы сказать, что тогда он полностью принял и признал Пролеткульт и это было вполне естественно, так как идея его «театрального октября» была в основе своей идея пролеткультовская, то есть идея революционного по форме искусства, не имеющего традиций и разорвавшего все преемственные связи с прошлым. Вначале «Театральный Октябрь», так же как и пролеткульты, обуславливал не только революционную форму своего искусства, но и революционное, то есть агитационное содержание. Однако, весьма скоро «театральный октябрь» свернул с пролеткультовского пути и стал ограничивать свое новаторство одной лишь областью формы. Конечно, в таком виде идеологическое содержание мейерхольдовского «Октября» с большевистской точки зрения представляется весьма сомнительным. По сути своей, это был всего лишь новый этап в творчестве Мейерхольда, органически вытекавший из всей его предыдущей деятельности и неразрывно с ней связанный. Но прошло много лет, прежде чем эта «тактическая хитрость» обнаружилась. Лишь 6-го апреля 1934 года сурово вопрошал Всеволод Вишневский в своей статье в «Литературной газете»: «Почему «театральный октябрь» не дал ни одного больщо-

го устойчивого спектакля на большие темы сегодняшнего партийного пролетарского дня?.. Может быть «театральный октябрь» вовсе не октябрь?»

Однако, в дни первого представления «Зорь», для всех московских театральных зрителей, так же, как и для Кремля, Мейерхольд и Пролеткульт были синонимы — что, без сомнения, вполне отвечало действительности.

Через три недели после премьеры «Зорь» — 1-го декабря 1920 года — появилось в «Правде» «письмо ЦК компартии о пролеткультах». Это был достойный предок ждановских постановлений об искусстве второй половины сороковых годов. В «письме ЦК о пролеткультах» сильно досталось вообще всему новому искусству — «...Под видом «пролетарской культуры» рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм). А в области искусства рабочим прививали нелепые извращенные вкусы (футуризм). Вместо того, чтобы помогать пролетарской молодежи серьезно учиться, углублять их коммунистический подход ко всем вопросам жизни и искусства, далекие по существу от коммунизма и враждебные ему художники и философы, провозгласив себя истинно пролетарскими, мешали рабочим... выйти на широкую дорогу свободного и действительно пролетарского искусства. Интеллигентские группы и группочки под видом пролетарской культуры навязывали передовым рабочим свои собственные полубуржуазные философские системы и выдумки...»

Авторы «письма ЦК», видимо, предвидели, какой эффект произведет их сочинение на деятелей искусств левого направления, потому что в конце письма звучат необычные, для подобного рода сочинений, нотки перестраховки: «...те самые интеллигентские элементы, которые пытались контрабандно протащить свои реакционные взгляды под видом «пролетарской культуры», теперь поднимают шумную агитацию про-

тив выше приведенного постановления ЦК. Эти элементы пытаются истолковать резолюцию ЦК, как шаг, который будто бы должен стеснить рабочих в их художественном творчестве. Это разумеется не так...»

Удар по пролеткультам был одновременно ударом и по Мейерхольду. «Письмо ЦК» появилось под очевидным впечатлением «Зорь». В совсем лишь недавно начавшемся романе Всеволода Эмильевича с советской властью образовалась первая глубокая трещина. ЦК компартии охладило коммунистический порыв вождя «театрального октября». И в продолжавшемся с первых дней революции конфликте старых и новых форм в искусстве советские правящие круги открыто стали на сторону первых против вторых. Создавшееся в результате этого положение в советском искусстве с большой остротой обрисовал Илья Эренбург в книге «А все-таки она вертится!», изданной в Берлине в 1922 году в издательстве «Геликон» и явившейся страстной апологией конструктивизма: «...русские революционеры являли (и большей частью являют и поныне) пример крайних реакционеров в области искусства — писал автор «Хулио Хуренито» и будущий сталинский борзописец — в затаенной любви к передвижникам и к эпигонству некрасовщины сходятся трогательно большевики, эсэры и анархисты...

В московской школе живописи обучают учащихся «политической грамоте», но, увы, никто не додумался до курсов «художественной грамоты» для членов Совнаркома. А, пожалуй, это нужнее. Прослушав свой курс, художник продолжает писать картины и декретов не пишет. Член же Совнаркома, даже не прослушав курса, декретирует борьбу с кознями футуристов...»

Выводы Эренбург делал такие:

«В России:

революционеры в искусстве — в революции ничто (0, ноль)
революционеры общественные — в искусстве реакционеры (—, минус)

Малоутешительные результаты!»

Дороги Мейерхольда и советской власти в искусстве разошлись, едва только успев сойтись. Согласно «письма ЦК о пролеткультах», В. Э. оказывался интеллигентом, социально-чуждым элементом, футуристом, декадентом, сторонником враждебной марксизму идеалистической философии. Советские же вожди во мнении Мейерхольда были невеждами в искусстве, воспитанными на передвижниках и некрасовщине, реакционерами (—, минус!).

26-го февраля 1921 года В. Э. ушел с поста заведующего ТЕО.

1-го мая 1921 года Мейерхольд повторил свою петербургскую постановку — «Мистерии Буфф». Этот спектакль был вторым и последним спектаклем «театра РСФСР I». Вскоре после премьеры «Мистерии Буфф» театр закрыли и его слабая труппа была частью распущена, частью перешла в другие московские театры. Конец театра РСФСР оказался концом и недолговечного агитационно-пропагандного периода в творчестве Мейерхольда. После статьи Крупской и постановления о пролеткультах его революционный пыл быстро пошел на убыль и он ретировался на свои обычные испытанные позиции новаторства в области формы, продолжая однако их выдавать за «театральный октябрь».

Все эти события были большим счастьем для него, как для художника. Элемент первый улетучивался

из его творчества, уступая место элементу третьему. Конструктивизм вытеснял коммунизм. Искусство брало верх над агитпропом.

Еще два его спектакля оказались художественно неполноценными из-за отсутствия квалифицированных актеров, воспитанных в духе его театральной системы. Но, как и раньше бывало с ним в таких случаях, духом он не пал. Провалов и неудач бывало в его жизни так много, что, казалось, у него выработался к ним своего рода иммунитет. Создавалось впечатление, что неудачи всегда подхлестывали его творческую фантазию, заставляли его работать с удесятеренной энергией.

Так было и теперь. После закрытия «театра РСФСР I» он ушел на время в педагогическую деятельность и занялся воспитанием молодых актеров по своей системе, с которыми мог бы пойти вперед не по генеральной линии большевистского агитпропа, а по большим дорогам искусства 20-го столетия.

В обширном здании на Новинском бульваре 32, предоставленном ему Наркомпросом, он организовал Государственные Высшие Режиссерские Мастерские (ГВЫРМ). Это своеобразное театральное учебное заведение задумано было вполне в новом стиле, ввиде большого дома-коммуны, с общежитием для студентов и комнатами-квартирами преподавателей, в том числе и самого В. Э.

Работа закипела с настоящей мейерхольдовской энергией. Первый раз в жизни получил он возможность воспитывать молодежь по-своему. Давняя мечта стала близиться к осуществлению. Казалось, из-за одного этого стоило делать революцию.

Наплыв желающих учиться в ГВЫРМ'е был большой. Способные, живые и серьезные юноши и девушки шли к нему, прославленному и знаменитому мастеру революционного театра и доверчиво отдавали себя в его полное распоряжение. В просторных рабо-

чих помещениях ГВЫРМ'а (его собственные актерские классы вскоре получили название «вольные мастерские»), началась работа, имевшая мало общего с обычными учебными занятиями сценическим искусством. Скорее походила эта работа на тренировку спортсменов перед состязаниями мировой олимпиады или на упражнения цирковых акробатов, жонглеров и «королей воздуха». Девицы и молодые люди в спортивных трусиках, майках, рабочих комбинезонах с утра и до поздней ночи делали гимнастику, прыгали через «козла», вертелись на трапециях, кувыркались на разостланных на полу тюфяках, фехтовали на рапирах и эспадронах, жонглировали картонными кругами, ходили на руках... Все это вместе взятое Мейерхольд назвал придуманным им самим словом, в котором звучало что-то новое, современное, но не столько революционно-коммунистическое, как нечто индустриально-космополитическое, машинно-техническое — биомеханика!

В те времена Всеволод Эмильевич принял революцию, что называется, по всем линиям. «Октябрь» создал не только театральный, но и свой личный. Все изменил, что только можно было изменить. «Отрекся от старого мира, отряхнул его прах со своих ног». Продолжал одеваться под комиссара в гимнастерку и кожаную куртку, хотя Перекоп уже давно был взят и гражданская война окончилась. Жил в своих «вольных мастерских» на Новинском бульваре, как живут в суровой боевой обстановке фронта. В. Богушевский так описал его «квартиру» («Юбилейный сборник», 1923 г.): «...Комнатка не больше двух саженей. В углу «беднота» (маленькая железная печка. Ю. Е.), рядом вдоль стены — дверная створка, положенная на два стула, исполняющая роль книжной полки. Напротив диван и маленький столик. На нем пачка махорки...»

Семью свою он оставил на Юге, а когда его жена и две младших дочери позднее приехали в Моск-

ву, то устроил им приличную квартиру, но сам остался жить в «мастерских». Начинался уже его роман с одной из его новых учениц, перешедший вскоре с его стороны в страстную, мучительную любовь — первую и единственную большую любовь в течение всей его жизни. Этой ученицей была бывшая секретарша эсеровской газеты «Дело народа» Зинаида Райх, с которой познакомился он еще в революционном Петрограде в 1917 году. За год до того времени, о котором идет речь (вторая половина 1921 года), Райх разошлась со своим первым мужем Сергеем Есениным, от которого у нее было двое детей. Подобно многим в те годы, приходившим в театры и студии с единственной целью забыть прошлое, замести следы к нему, сжечь все мосты и начать новую, по возможности приятную и легкую жизнь — пришла Райх учиться искусству Мельпомены к своему старому знамому Мейерхольду. Вряд ли искренне влекло ее к театру, как всегда влечет к искусству талантливых от природы людей. Хотя у Райх было красивое лицо и была она очаровательной и интересной женщиной, но среди всей молодежи, пришедшей в те годы учиться к Мейерхольду, была едва ли не самой бездарной. И в течение всех последующих лет понадобились нечеловеческие усилия В. Э., чтобы сделать из нее хотя бы мало-мальски приличную актрису. Зато в числе остальных студентов ГВЫРМ'а были молодые люди исключительно талантливые: Эйзенштейн, Г. Александров, Охлопков, Ильинский, Бабанова, Зайчиков, Федоров, Мартинсон и много других.

Было бы преувеличением сказать, что положение Мейерхольда в партийных и правительственных кругах так уж особенно сильно пошатнулось после ликвидации «театра РСФСР I» и постановления о пролеткультах. Будущая «монолитность партийных рядов» и тоталитарное единообразие мнений тогда еще не существовали. На страницах «Правды» шли частые дис-

куссии по самым разнообразным вопросам внутренней жизни советского государства, и многочисленные «вожди» еще имели право высказывать различные точки зрения по вопросам более важным, нежели Мейерхольд и его театр.

Нет сомнения в том, что Ленин был всегда против него. Так же, как супруга его Крупская, вождь большевиков вполне подходил под описанных Эренбургом революционеров, «воспитанных на передвижниках». Ленин не принимал совершенно новые формы в искусстве так же, как и в литературе. Даже Демьян Бедный был ему менее противен нежели Маяковский. Но прежние высокие знакомые В. Э. еще по Петрограду 1917 года уравновешивали или даже перетягивали ленинское нерасположение. После удара по пролеткультам, Троцкий, Каменев, Зиновьев продолжали оставаться его покровителями и относились с симпатией к его идее «театрального октября». Революционный пыл «Зорь» и «Мистерии Буфф», облеченные в формы «мартобря какого-то», далеко не всех советских лидеров оттолкнул от него. Наоборот — некоторых привлек, и круг его высоких меценатов даже еще несколько расширился и включал теперь также Бухарина, Рыкова, Томского, Крестинского, Раковского, Муралова и других. Интересно было бы постичь причины, в силу которых все без исключения его кремлевские покровители оказались позднее в рядах либо правой, либо левой оппозиций и были уничтожены Сталиным. Или было это лишь случайным совпадением?

Высшие военные круги того времени, во главе с Фрунзе, также благоволили к нему. В нетопленных залах «театра РСФСР I» часто можно было увидеть заслуженных комбригов и комдивов РККА, а иногда и членов Реввоенсовета, с увлечением смотревших представление и горячо аплодировавших в кульминационных местах.

Не так благополучно сложились отношения В. Э. с театральными кругами Москвы, но здесь, говоря откровенно, был он сам виноват. По приезде его с Юга, московские театральные деятели, за малым исключением, встретили его доброжелательно, а некоторые даже восторженно, зная его по дореволюционным работам как одного из больших русских режиссеров. Но в течение кратковременного своего заведывания ТЕО он многих успел обидеть и оттолкнуть от себя. Некоторые неприятные черты его натуры, и в прежние времена производившие зачастую тяжелое впечатление на всех, кто сталкивался с ним, теперь, когда впервые в жизни получил он настоящую власть, оказались возведенными в превосходную степень и стали совершенно невыносимыми. В первую очередь это относилось к его абсолютной нетерпимости в творческих вопросах и к его безапелляционному, диктаторскому тону. Казалось, что весь русский театр хочет он подстричь под гребенку «театрального октября». «Кто не с нами, тот против нас» — этот старый клич якобинцев пожелал перенести он в хрупкую и деликатную область искусства театра. В своих выступлениях и речах в качестве зава ТЕО, он громил, разносил, смешивал с грязью все театральные направления, кроме своего собственного. Даже на А. Я. Таирова, одного из своих бывших единомышленников, ополчился за «буржуазный эстетизм», обвинил в «контрреволюции на театральном фронте» и угрожал созданием театральной чека. Мхатовское направление громил в общем, но имен не называл и со старой мхатовской гвардией был очень осторожен и корректен. Одного Вахтангова и вахтанговскую студию искренне любил и был неизменно трогательно внимателен и сердечен к Евгению Багратионовичу вплоть до самой кончины последнего 29 мая 1922 года. И все-таки так же, как и в дореволюционные времена, все недоброе, пристрастное в нем ограничивалось областью искусства и никогда не пе-

реходило в область личную. В тех нечастых случаях, когда он кого-нибудь уважал и любил в искусстве, непременно уважал и любил и в личной жизни. К тем, кого беспощадно разносил в искусстве, в личной жизни относился корректно, часто помогал словом и делом. Еще раз подтверждал мнение его хорошо знавших, как о порядочном и отзывчивом человеке. В своей речи на пленуме Союза Рабис осенью 1920 года, он необычайно резко выступил против Малого театра, но через две недели выхлопотал при посредстве своих знакомых в Реввоенсовете старикам актерам этого театра дополнительные военные пайки. В другом своем выступлении язвительно и саркастически раскритиковал Художественный театр, как «театр переживаний», но не было ничего, что было в его силах, чего бы он не сделал для мхатовцев или для студий Художественного Театра. Стал теперь особенно внимателен к «низшим» театрального мира. Даже самый незначительный актер театра, который, по мнению М. Э., принадлежал к ультрареакционному лагерю, если ему чинили затруднения власти: выселяли из комнаты, или лишали пайка, или арестовывали родственника — мог всегда обратиться к Мейерхольду в ТЕО и рассчитывать на помощь.

В 1921 году окончилась эпоха военного коммунизма. Уже к следующему 1922 году во всех областях жизни советского государства произошли значительные изменения. Начинался НЭП — единственный период в истории советской власти, когда в культурной жизни страны господствовала относительная творческая свобода. С окончанием гражданской и польской войн блокада была снята и быстро восстанавливались культурные связи с Западом. Опять подули западные ветры и, как бывало всегда, оживили, дали новые импульсы, новые формы, новые темы русскому искусству.

В Москве появились западная музыка, западные кино-фильмы и первые западные журналы. Витрины только что открытых нотных магазинов запестрели яркими обложками и заманчивыми экзотическими названиями фокс-тротов, танго и уан-степов. Перед кассами новых кино-театров «Волшебные Грезы» и «Ша-Нуар» стояли длинные очереди москвичей, жаждавших посмотреть «Индийскую гробницу» с Конрадом Вейдт и Лиа де Путти или «Розиту» с Мэри Пикфорд или комедию с Чарли Чаплином, или пятую серию какого-нибудь захватывающего приключенческого фильма с Гарри Пилем или Вильямом Хартом. Москвичи с завистью и изумлением рассматривали, на страницах только что полученных парижских и нью-йоркских журналов, западных модниц в коротких платьях до колен с низкой талией, стриженных по-мальчишески или в шляпах, одетых по самые брови.

На эстрадах московских концертных зал первые иностранные гастролеры — дирижер Оскар Фрид, скрипач Жозеф Сигети, пианист Эгон Петри — играли перед восторженной московской публикой свои первые концерты.

Наступало «золотое время НЭП'а». В силу комплекса разнообразнейших причин и обстоятельств, оно оказалось также золотым временем в творческой биографии Мейерхольда.

Из времен военного коммунизма в эпоху НЭП'а Мейерхольд принес капитал, какого не было тогда ни у одного из больших людей русского искусства. То были: его партийный билет (из кандидатов в члены компартии перевели его в конце 1920 года), его стаж создателя агитационного театра, его огромные личные связи в высших партийных кругах.

Эти благоприятнейшие в условиях советской жизни обстоятельства во многом определили весь последующий блестящий период его деятельности. Они создали для него исключительные возможности и дали ему необыкновенную творческую уверенность и творческую смелость, которыми, к чести его, он не злоупотреблял и не разменял на дешевые подхалимские успехи у кремлевских диктаторов, а использовал на благо искусства.

Но к началу НЭП'а оказался у него еще один большой козырь. То были актеры — талантливые, молодые актеры, вышколенные и вымуштрованные им в его системе. Первые настоящие актеры мейерхольдовской школы!

В процессе воспитания своих актеров в классах «вольных мастерских», Всеволод Эмильевич подготовил ибсеновскую «Нору» и решил ее показать московским зрителям. Первое представление состоялось 18 апреля 1922 года на сцене бывшего театра Незлобина. Мало сказать, что это был провал. Скандал — вот более точное определение реакции москвичей на новый мейерхольдовский спектакль.

В. Э. готовил «Нору» со своими учениками в студийном, лабораторном плане. На основе материала драмы Ибсена, молодежь проделывала ряд упражнений по дикции и биомеханике. Ни декораций, ни мебели, ни бутафории, ни костюмов, ни грима не было. Вся «Нора» состояла из непрерывной цепи мейерхольдовских этюдов на декламацию и движение.

На ровном полу большого тренировочного зала ГВЫРМ 17-го апреля состоялась генеральная репетиция. Молодые мейерхольдовцы с увлечением разыгрывали свою биомеханическую «Нору» и готовились к премьере следующего дня.

Утром 18-го апреля помощник режиссера, он же исполнявший обязанности заведующего постановочной частью «вольных мастерских» Н. Мологин позвонил по

телефону из незлобинского театра Мейерхольду на квартиру. В одной из статей сборника «Театральный Октябрь» Мологин так описал этот телефонный разговор и все последующие затем события:

«— Всеволод Эмильевич, что нужно на сцене? —

— Приду, скажу.

В два часа звоню опять.

— Всеволод Эмильевич, как быть со сценой?

— Приду, скажу.

В пять звоню еще раз.

— Всеволод Эмильевич...

— Приду, скажу. —

Приехал. Обычный армяк, пестрый шарф, невероятные бурки, фуражка с пятиконечной звездой — вид не праздничный. Серый, усталый взгляд. Ежится, хотя тепло. Семь часов. Через час начало».

Мейерхольд стал ходить по незлобинской сцене и сваливать в кучу всё, что попадалось под ноги и под руку: какие-то ящики, пыльные задники, доски, фанерные листы, веревки, старые стулья и прочий хлам. Занавеса не было, в зрительный зал дали полный свет и публика, рассаживаясь на свои места, удивленно созерцала непривычные и непонятные хаотические нагромождения на сцене.

В восемь часов раздался свисток, на сцену весело выбежали студенты «мастерских», одетые в потрепанные и грязные рабочие комбинезоны и на фоне сваленного в кучу хлама начали представление некоего спектакля, имевшего, судя по афише, непосредственную связь с драмой Ибсена «Нора» или «Кукольный дом».

На этот раз мнение публики и голоса критиков не разделились, как это обычно бывало после всех мейерхольдовских премьер. «За» не было никого. Все были «против». Возмущение было всеобщим и его выразил театральный критик «Известий» Садко, когда в своей рецензии (20 апреля 1922 года) спрашивал:

«...декорации — что это футуризм? Конструктивизм?.. что эта постановка — пародия, или... шарлатанство?»

Особенную ярость публики и рецензентов вызвало случайное, по всей вероятности, обстоятельство. На одной из старых декораций, представшей взорам зрительного зала своей обратной стороной, оказалась метка монтировочной части «Незлобин № 291». Это было каплей, переполнившей чашу. В этом незначительном, в сущности, факте усмотрели доказательство того, что вся мейерхольдовская «Нора» была ни чем иным, как издевательством над публикой. Так ли это было в действительности? Пишущий эти строки не видел этого спектакля и потому затруднился бы ответить на этот вопрос.

25-го апреля того же 1922 года, всего лишь через неделю после первого представления «Норы», Мейерхольд показал свой следующий спектакль.

На сцене бывш. театра Зон, на Садовой, состоялась премьера «Великодушного Рогоносца».

Этот французский фарс Кромелинка был так же, как и «Нора», подготовлен В. Э. с его учениками в классах «вольных мастерских» и оказался спектаклем совершенно выдающимся в истории русского театра и в истории театра вообще. В творческой биографии Мейерхольда это было одно из самых прекрасных и совершенных его созданий.

«Великодушный Рогоносец» был первой и блестящей демонстрацией мастерства актеров мейерхольдовской школы. Наконец-то старый девиз условного театра «слова только узор на канве движений» — был осуществлен в художественно убедительных формах. Оказалось, что актеры антиреалистического театра, о которых шло столько споров, начиная еще со времен

театра на Офицерской в 1906-1907 г. г., могли существовать не только в легкомысленной фантазии театральных модернистов, но в реальной действительности. И не только существовать, но и доставлять людям радость так же, как ее доставляют первоклассные актеры традиционного, реалистического театра.

Второе значение «Великодушного Рогоносца» заключалось в том, что этот спектакль был законченным и художественно-совершенным произведением конструктивизма в искусстве драматического театра. Мы вряд ли сделаем ошибку, если скажем, что за всю историю современного театра это было единственное законченное воплощение стиля конструктивизма в формах сценического искусства.

Нечто большее, нежели печать большого мастера лежала на этом спектакле — то была печать гения, и слова Вахтангова о Мейерхольде, записанные им в дневнике за год до премьеры «Рогоносца», приобретали пророческий смысл: «...Каждая его постановка — это новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление».

В вечер первого представления «Великодушного Рогоносца», москвичи, заполнившие неуютный зал театра на Садовой 20, увидели на совершенно обнаженной сцене без занавеса, задников, порталов и рампы, странного вида деревянный станок — конструкцию. Он был смонтирован в виде своеобразной мельницы и представлял собой соединение площадок, лестниц, скатов, вращающихся дверей и вращающихся колес. Станок сам по себе не изображал ничего. Он служил только опорой, прибором для игры актеров — нечто вроде сложной комбинации из трамплинов, трапеций и гимнастических станков. Мельничные крылья и два колеса вращались то медленно, то быстро, в зависимости от напряжения действия и от темпа спектакля. Молодые, ловкие актеры и актрисы, без грима, в синих рабочих комбинезонах, одинаковых для мужчин

и женщин, в течение трех часов развертывали перед зрителями с виртуозной легкостью фейерическую симфонию движений. Это была гимнастика такая же прекрасная, как балет, спорт — выразительный, как декламация трагика. Несложная фабула фривольного французского фарса (муж, в поисках любовника жены заставляет ее пропустить через спальню всех мужчин села), переложенная на партитуру движений, оказалась исполненной веселья и очарования. Сюжет «Великодушного Рогоносца» в «биомеханической» трактовке развертывался перед зрителями с абсолютной ясностью. В старомодной скабрезной истории неожиданно ощущался центральный нерв современного стиля.

В третьем акте зрители увидели и услышали на сцене странный оркестр из невиданных инструментов с большим количеством ударных всех видов и размеров. То был первый джаз в России — настоящий джаз с саксофонами и засурдиненными трубами, игравший какую-то новую, очень ритмичную музыку, исполненную странной, дикой прелести, от которой слушатели приходили в совершенный восторг и начинали в такт стучать ногами, хлопать в ладоши и мерно покачиваться...

Целый вихрь акробатических движений великолепно натренированных актеров заполнил площадки и лестницы конструкций. Особенно блестящее впечатление производили ансамбли и массовые сцены. Удивительны были в них музыкальность и ритмичность движений. С первого момента и до конца спектакль шел в темпе presto, временами переходящем в prestissimo. Как в игре некоторых великих музыкантов основным элементом их искусства явился их индивидуальный ритм, вознесший их на вершины славы, покоривший для них слушателей всего мира какими-то непонятными, иррациональными путями, какой-то мистической или гипнотической силой — так и мейер-

хольдовский «Рогоносец», покорял зрительный зал прежде всего своим ритмом, найденным уверенно и точно гениальным режиссером.

О работе этого режиссера в «Великодушном Рогоносце» писал впоследствии Б. Алперс: «...как будто шутя, он выбросил на улицу из темных люков и с заставленной сцены склады пыльных холщевых декораций и картонной бутафории, сломал кулисы, оборвал софиты и рамповое освещение, снял портальные сукна, навсегда уничтожил занавес, превратил сцену в пустыню и вывел на нее смеющегося человека без грима и без театрального красочного костюма — полугимнаста, полумима новейшей формации...»

Два великолепных молодых артиста мейерхольдовской школы стали знаменитыми в вечер первого исполнения «Рогоносца». Это были: Игорь Ильинский — исполнитель роли Брюно и Мария Бабанова — исполнительница роли Стеллы. Москвичи надолго влюбились в обаятельного Ильинского, обладавшего драгоценным сочетанием непринужденного изящества, элегантности и легкости техники, с добродушным юмором, и в Бабанову — может быть самую женственную, очаровательную и блестящую актрису во всем послереволюционном периоде истории русского театра.

«Великодушный Рогоносец» привел в восхищение Москву. На некоторое время, он стал сенсацией дня, главной темой разговоров и дебатов московских любителей театрального искусства. Даже партийная критика двух центральных советских газет, относившаяся к Мейерхольду весьма недоброжелательно, особенно после скандального провала «Норы», поместила восторженные статьи о «Рогоносце». В «Известиях» 28 апреля 1922 г. Уриэль (Литовский) писал, что спектакль «...без сомнения наиболее значительное, если не исключительное явление в театральной жизни Москвы за истекший сезон. (Напомним, что за два месяца до

«Рогоносца» состоялась премьера вахтанговской «Принцессы Турандот». Ю. Е.).

«После малоудавшейся постановки «Норы», В. Э. взял реванш... Талантливый постановщик необычайно простыми, примитивными приемами освободил чисто актерское мастерство. Это был поистине праздник актера, поставленного режиссером в условия наиболее благоприятные для актерской игры, а временами и импровизации. ...необычайно остроумно устроенные двери, площадки, лестницы давали исполнителям возможность широкого применения эффектных, театрально-бьющих в глаза сценических трюков и акробатики, которые временами придавали постановке гротесковый оттенок комедии дель артэ».

Через неделю, 5-го мая, в тех же «Известиях», другой критик Садко — тот самый, который за две недели до того назвал «Нору» «пародией или шарлатанством», поместил еще одну рецензию о «Рогоносце» под названием «Мейерхольд — академик».

Садко буквально захлебывался от восторга и заходил весьма далеко в своем скоропалительном признании Мейерхольда — «...блестящий, радостно-волнующий спектакль... Надо только выбиться из круга навязчивых представлений, связанных с той упадочной чепухой, которую разводят в своих заведениях патентованные академические театры. Тысячу раз прав Мейерхольд, обозвавший «мнимыми» традиции, над которыми они дрожат. Честь и слава ему, показавшему нам, что такое доподлинно академический спектакль. «... этот спектакль был сплошным праздником высокой актерской техники, которая совершенно, стихийно, — как «своенравный чародей», захватывала и покоряла...»

Люди театрального искусства всех направлений и всех возрастов приняли «Рогоносца» как выдающийся спектакль. Исключение составили лишь «старики» Малого Театра. Зато Художественный Театр во главе со

своими руководителями разделил всеобщие восхищения. В. И. Немирович-Данченко в интервью с корреспондентом «Известий» 3-го декабря 1922 года сказал: «...Я видел в «Рогоносце» Мейерхольда актера без грима, актера в одной общей прозодежде. Прекрасно! Приемлю!»

Если проследить весь долгий и извилистый путь Мейерхольда-режиссера, начиная от «Смерти Тентажиля» в московском Театре-Студии 1905 года, то «Великодушный Рогоносец» предстанет как некоторый результат пройденного, как итог двадцатилетних усилий, размышлений, экспериментов и неудач. По своей форме «Рогоносец» был очень прост. Но это была простота совершенства. Таким же простым представляется слушателям Moto perpetuo Паганини в исполнении великого виртуоза.

Совершенная простота «Рогоносца» возникла как произведение творческого гения высококвалифицированного режиссера, помноженного на мастерство актеров «новой формации».

Если отбросить с творческого пути Мейерхольда все дешевое и показное, временное, тенденциозное, сделанное по чьему-то заказу и в чью-то угоду — а такого было много в течение его жизни, да и не могло не быть при его фантастической работоспособности и при всех катастрофических поворотах российской истории нашего века, мимо которых, как и каждый из нас, не мог он пройти сторонним наблюдателем — если отбросить все это, то кажущийся, на первый взгляд, таким извилистым его путь в искусстве выпрямится и предстанет перед нами в виде чистой и естественной линии, идущей по самым вершинам стилей нашего времени. От импрессионизма и русской его разновидности — символизма, поведет эта линия через модернизм изысканный («Орфей»), модернизм

упадочный («Гроза»), модернизм футуристический («Мистерия Буфф») к конструктивизму. Но все виды «модернизмов» никогда не поднимались до художественной законченности, способной выразить дух времени. Это были все промежуточные, временные стили, призванные заполнить междувременье поисков. Большим стилем рубежа столетий был импрессионизм, пришедший несколько позднее в Россию в формах блистательного расцвета искусства «серебряного века».

Большим стилем нашего века, начиная от 20-х годов и до наших дней, является конструктивизм. Этот стиль был рожден эпохой инженерного и индустриального прогресса и наиболее законченное свое выражение получил в современной архитектуре. Как всегда бывало и бывает в истории культуры, связь эпохи с искусством неуловима и не поддается анализу разума. Подлинное искусство никогда не копирует образы эпохи. Симфонии Бетховена не есть программное изображение эпизодов наполеоновских войн музыкальными средствами — но они рождены эпохой этих войн и соединены с ней тысячью таинственных и непостижимых для нас уз. Искусство конструктивизма вышло из эры механической индустрии, но это не значит, что современные здания, картины и памятники явились копиями заводов, машин и доменных печей, как не значит, что новые большие симфонии должны были изображать лязг и скрежет фабричных станков, рев авиационных моторов и свистки паровозов. Но основной принцип конструктивизма рожден инженерией. Лучшее есть то, что наиболее целесообразно. Будучи перенесен в область искусства, этот лозунг звучит так: самое прекрасное это то, что наиболее целесообразно.

Ничего лишнего. Никакого орнамента. Максимальная экономия средств выражения. Эстетика возникнет сама собой из наиболее совершенного плана.

Самым красивым будет дом, строитель которого нашел идеально удобное расположение комнат и наилучшим образом разрешил проблему света.

Создавая «Великодушный Рогоносец», Мейерхольд стремился найти наиболее удобную и целесообразную обстановку для игры актеров. Он блестящим образом успел в разрешении этой задачи.

В результате, совершенная целесообразность принесла великолепные художественно эстетические плоды. Мейерхольдовский спектакль явился произведением театрального искусства в законченных формах конструктивизма. Первым среди всех театральных режиссеров мира Мейерхольд принес на драматическую сцену квинтэссенцию стиля нашего времени.

Только что начавшиеся тогда времена НЭП'а, казалось, принесли с собой в искусство атмосферу искренности и непосредственности в суждениях. Даже сотрудники «Известий» и «Правды» забыли о своих идеологических партийных установках, когда откровенно восторгались легкомысленным и блестящим искусством «Рогоносца». Но советская власть не прекратила своего существования в годы НЭП'а. Она только сочла благоразумным отойти на некоторое время в тень, лишь иногда показывая свой злобный большевистский оскал... «Рогоносец» был чересчур аполитичен по содержанию, и слишком современно-космополитичен по своей форме, чтобы правительство, даже в толерантные нэповские времена сочло возможным никак не реагировать на этот спектакль.

В «Известиях» 12-го мая 1922 года появилась статья Луначарского «Заметка по поводу «Рогоносца».

Вот что писал в ней нарком по просвещению:

«Наконец, и я увидел этот спектакль. Сначала я не хотел писать о нем, но, подумав, решил, что дол-

жен. Уже самую пьесу я считаю издевательством над мужчиной, женщиной, любовью и ревностью, издевательством, простите, гнусно подчеркнутым театром. Я ушел после второго акта с тяжелым чувством, словно мне в душу наплевали. Не в непристойности сюжета тут дело: можно быть более или менее терпимым и к порнографии — а в грубости формы и чудовищной безвкусности, с которой она преподносилась... жаль всю эту сбитую с толку «исканиями» актерскую молодежь. Стыдно за публику, которая хохочет животным смехом над пощечинами, падениями и сальностями. Стыдно за то, что публика гогочет так не в полутерпимом коммунистическим режимом притоне, а на спектакле, поставленном режиссером-коммунистом, расхваленном критиками-коммунистами на наших глазах.

Для театра, как такового, для театрального искусства это падение, ибо это захват его области эксцентризмом мюзикхолла.

Что же, разве плох мюзикхолл?

Терпимо, иногда забавно, но что сказали бы, если бы гривуазный канкан стал вытеснять Бетховена и Скрябина на концертах? Все на своем месте. Здесь же дешевое искусство для пошляков или жаждущих развлечения, пытаются возвести в «академизм без кавычек» — выражение одного серьезного партийного критика.

Всё это тяжело и стыдно, потому, что это не индивидуальный уклон, а целая довольно грязная и в то же время грозная, американствующая волна в быту искусства.

Страшно уже, когда слышишь, что по этой дорожке катастрофически покатилась европо-американская буржуазная цивилизация, но, когда при аплодисментах коммунистов, мы сами валимся в эту яму, становится совсем жутко.

Это я считаю своим долгом сказать».

В одном был прав Луначарский. «Великодушный Рогоносец» действительно катился, и весьма быстро, по одной дорожке вместе с «европо-американской цивилизацией» — катился в эру джаза Уайтмэна, кино Гриффитса и Чаплина и стеклянных дворцов Ле Корбюзье.

Но опасения наркома по просвещению, увы, оказались напрасными. Бег русского искусства по дороге современности в одной шеренге с родственными ему искусствами Запада не состоялся по вине некоторых партийных товарищей Луначарского. К величайшему сожалению, русское искусство советского периода, не свалилось в «европо-американскую яму», а было искусственно изолировано от нее и опущено в ржавый котел эклектики, провинциализма и пропаганды, в котором кремлевские повара варили и варят его уже так долго, что неизвестно, сколько останется от него и останется ли что-нибудь вообще, если в один счастливый день оно вновь будет возвращено на свой природный западный путь.

Резкое выступление Луначарского против «Рогоносца» не могло ничего изменить в положении Мейерхольда в театральном мире. Никогда за всю его жизнь не было оно таким блестящим, как тогда. Наступили вольные времена НЭП'а и Всеволод Эмильевич встречал их, будучи вознесенным на вершину советского театрального Олимпа. Пришел для него счастливый момент, когда радостная уверенность и вдохновение, проникающего в последние заветные двери своего искусства художника, соединялись с безграничными возможностями для творчества, открывавшимися благодаря его могущественным связям в кругах Кремля. Отныне он мог себе позволить так много, как никто другой в советском театре. Он мог даже позволить себе роскошь быть смелым и откровенным с властями, презрительным или просто грубым с партийными критиками, беспощадным с теми из его коллег по искус-

ству, кто осмелился бы выступить против него. В его работе отныне и до самого конца 20-х годов будет сравнительно мало компромиссов. Лишь изредка, для поддержания своего престижа вождя «театрального Октября», вынужден он будет бросать подачки советской власти в виде агитационных спектаклей, постановку которых теперь обычно будет поручать своим ученикам.

Его следующий спектакль «Смерть Тарелкина» Сухова-Кобылина (24 ноября 1922 года) носил характер эксцентрический и легковесный. Похоже было на то, что он создал пародию на свою же собственную постановку этой пьесы в 1917 году на сцене Александринского театра, осуществленную в мрачных, мистических, гофманских тонах. В его новой «Смерти Тарелкина» все было поставлено вверх ногами. Вместо мрачной драмы, зрители увидели бессмысленно-смешное и весьма оживленное зрелище, нечто вроде комбинации из выступлений фокусника, ярморочного Петрушки и партерных акробатов-эксцентриков. На сцене взрывались ракеты, разламывались на части столы и стулья, а Тарелкин делал на трапеции заправские кульбиты и сальто-мортале.

Пристыженные Луначарским критики-коммунисты на этот раз набросились на Мейерхольда с особенной яростью: «...Вульгарная буффонада с исполнителями ниже среднего и большей частью плохими», — писал Уриэль (Литовский) в «Известиях». «...Левый фронт, сколько безобразий совершается и будет совершаться во имя твое!..» — восклицал Садко (Херсонский), тот самый, который за полгода до того пел сладчайшие дифирамбы Мейерхольду-«академику». На этот раз Садко, в большой рецензии под заголовком «Балаган», замаливал собственные грехи перед партийным начальством: «...Что Мейерхольд ничего другого дать не может, в этом мы никогда не сомневались. Но вчера он воочию доказал это даже тем неврастеникам, которые

считали себя последователями «революционного новаторства» в области сцены». Тут все раздражало и возмущало и игра актеров, давших какого-то Петрушку, и бессмысленная постановка с вертящимися трапами и дачными кушетками, и идиотские костюмы... и клоунские пузыри, которыми актеры усердно потчевали друг друга, и выстрелы в зал и все остальное.

И когда подумаешь, на что тратятся государственные деньги, хочется громко протестовать против этого шутовства.

Публика хохотала, возмущалась. Некоторые декаденты аплодировали, вызывали Мейерхольда».

Через две недели после премьеры состоялся открытый диспут о «Тарелкине» в Доме печати. На нем Мейерхольд в первый раз выступил против партийной критики. В презрительном и надменном тоне он обвинил ее в отсутствии квалификации, в невежестве, в незнакомстве с элементарными основами театрального искусства. Отвечал ему Литовский: «...Сейчас вопрос социальной идеологии искусства важнее его техники. Если Мейерхольд хочет действительно быть режиссером театра современности, ему следовало бы пройти партийный марксистский курс, чтобы избегнуть беспринципности и буржуазного декаданса в своей области...».

Отношения между В. Э. и советской властью обострялись. Образовавшаяся после статьи Крупской трещина проявляла явные тенденции к расширению.

Осенью 1922 года Мейерхольд был приглашен художественным руководителем только что организованного Театра Революции, открывшегося 29 октября в помещении бывшего Никитского театра представлением пацифистской военной пьесы французского левого драматурга Марселя Мартинэ «Ночь».

Новый свой театр В. Э. сразу же повел с обычной своей энергией по путям новых форм.

В следующем 1923 году (4-го марта) он показал «Ночь» уже в своем театре, в значительно переработанном виде, под названием «Земля дыбом». Из пацифистской драмы времен мировой войны Мейерхольд и привлеченный им писатель С. М. Третьяков попытались сделать большое батально-революционное действие отчасти по типу цирковых пантомим 1914 — 1916 г.г. На сцене действовали настоящие воинские отряды, в настоящем обмундировании с ружьями, пулеметами, прожекторами и даже мелкокалиберными пушками. Грузовики, мотоциклы и велосипеды въезжали на сцену через зрительный зал. На висевшем над сценой экране с помощью проэкционного фонаря революционные лозунги сменялись названиями эпизодов. Спектакль был посвящен Красной армии и ее «героическому вождю и организатору Л. Д. Троцкому». В зале висела огромная красная лента с надписью — «Бойцам революции — бойцы искусства».

2-го апреля того же 1923 года на сцене Большого театра с большой помпой было отпраздновано двадцатилетие режиссерской и двадцатипятилетие актерской деятельности Мейерхольда. В. Э. поздравляли делегации московских заводов, институтов и военных частей. Но особенно сердечно и восторженно приветствовали его представители литературных группировок, которых так много выросло в Москве в начале двадцатых годов. Это все была талантливая молодежь — поэты и писатели, начинавшие тогда последнюю интереснейшую эпоху в российской литературе (и так быстро и трагически закончившие ее не по своей вине). Маяковский и Сельвинский, Пильняк и Бабель, Пастернак и Эрдман, Третьяков и Левидов — все они были за Мейерхольда и с Мейерхольдом. От правительства, по случаю юбилея, было пожаловано В. Э. звание народного артиста РСФСР. Театр на Садовой-

Триумфальной был переименован в Театр имени Мейерхольда, сокращенно ТИМ, а ГВЫРМ — в Государственые экспериментальные театральные мастерские имени Всеволода Мейерхольда — ГЭКТЕМАС. В издательстве «Октябрь» в Твери был издан ко дню юбилея специальный сборник, в который вошли восторженные статьи о нем молодых литераторов, критиков и даже некоторых марксистских искусствоведов ленинского поколения. П. М. Керженцев — будущий автор «Чужого Театра» — писал в этом сборнике, что «...Мейерхольд сомкнул мастерство профессионального театра с революционным инстинктом масс». В. Блюм восклицал: «...И кто может «отменить» революцию? Пусть он попробует не признать Мейерхольда!». А. Февральский делал справедливое заключение, что «Всеволод Мейерхольд — имя человека, к которому никто не может быть равнодушным. Для одних это ненавистное имя, для других — уважаемое и любимое...».

Во вступительной статье сборника В. Тихонович писал: «...Имя Мейерхольда уже органически вошло в плеяду вождей Октября.

Великому мастеру, всегда стоящему на аванпостах революционного искусства, всегда их сменяющему на все более дерзкие и передовые, наша любовь и наше изумление!»

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

«Всеволод Мейерхольд — имя человека, к которому никто не может быть равнодушным. Для одних — это ненавистное имя, для других — уважаемое и любимое, но ни для кого не безразличное» — эти слова из статьи А. Февральского в юбилейном сборнике вполне справедливо определяли положение В. Э. в театральном мире Москвы 1923 года. Ни один из более или менее значительных московских театров не при-

слал своей делегации на юбилейное чествование Мейерхольда 2-го апреля. Правда, Художественный Театр находился тогда в Америке, а театр имени Вахтангова — на пути в Скандинавские страны. Академические театры оказались в презрительно-молчаливой оппозиции. Камерный театр вел тогда открытую войну против Мейерхольда. На московских театральных диспутах того времени словесные стычки между таировцами и мейерхольдовцами почти всегда сопровождались свистом в ключи, треском хлопушек, неистовыми криками, а иногда переходили и в настоящиию рукопашную Конечно, в основе этих излишне темпераментных «дискуссий» лежали мотивы вполне объективного свойства. То было лишь внешнее выражение принципиальных расхождений между двумя различными школами театрального искуства. Атмосфера театральной жизни Москвы времен НЭП'а — здоровая, свободная атмосфера соревнования и конкуренции разнообразнейших направлений, всегда столь благоприятная для процветания искусства. Вплоть до начала сталинского «наступления на классового врага» в 1928 году вмешательство советских правящих кругов в деятельность театров носило почти что платонический характер. Партийная критика лишь высказывала свое мнение, иногда, правда, в весьма безапелляционной форме, но лишь в исключительных случаях товарищи из Главрепертксма и Наркомпроса применяли к театрам административные меры и запрещали пьесы или спектакли. К Мейерхольду же даже этот ограниченный надзор не относился вообще, так как В. Э. при своих огромных связях и собственном партбилете был сам себе реперткcм и даже наркомпрос.

Мейерхольд в те времена, о которых идет речь, лидер крайней левой — признанный во всем мире вождь театрального «левого фронта». Последующие несколько лет — самая блестящая пора в его жизни художника. Творческая уверенность, мудрая зрелость

узнавшего много тайн мастера, неистощимая фантазия, всегдашняя страсть экспериментатора — при полной творческой свободе, огромных технических и материальных возможностях, превосходном актерском коллективе — все это вместе взятое принесло ему к середине 20-х годов имя и славу одного из величайших театральных режиссеров современности. Сравнительно свободное в те времена культурное общение между советской Россией и Западом во многом способствовало его мировому признанию. Многочисленные европейские и американские театральные деятели, критики, режиссеры, историки, писатели ежегодно посещают столицу пролетарского государства, с острым любопытством изучая многочисленные интереснейшие спектакли московских сцен 20-х годов. Мейерхольд тех лет не имел ни малейших ограничений в своих заграничных связях. Суровый стиль эпохи военного коммунизма для него окончился. как будто и не было его вовсе, так же как исчезла навсегда и забылась его комиссарская косоворотка и фуражка с красной звездой, уступив место модному костюму от Журкевича. Почти каждое лето ездил он с Райх отдыхать в западную Европу — то на воды в Карлсбад или в Баден-Баден, то на Ривьеру или в Венецию. В Москве он бывал окружен иностранцами. Редкая репетиция в его ТИМ'е проходила теперь без присутствия в зале кого-либо из западных гостей. Выдающийся американский театровед Джон Мэзон Браун, приезжая в Москву, останавливался в его квартире, так же как его немецкий ученик и поклонник режиссер Эрвин Пискатор и его старый парижский друг Гийом Аполлинэр. Не будет преувеличением сказать, что никогда так глубоко не дышал он западным воздухом, как в двадцатых годах, и никогда раньше Запад, в свою очередь, не узнавал его так близко и так глубоко. Всегда столь сильная космополитическая, интернациональная тенденция в его творчестве, никогда не получала такого удовлетворения, как

в годы НЭП'а. Его верная любовь к Западу и западной культуре, органически свойственная его натуре, приняла теперь формы более откровенные, нежели даже в старой довоенной России. И что особенно важно — эта любовь оказалась взаимной. Запад признал и полюбил его — значительно больше, безоговорочней, искренней, нежели его собственная страна. Для огромного большинства, если не для всех представителей западной художественной и литературной интеллигенции, посетивших Москву в двадцатых годах, был он бесспорным первым русским режиссером — лучшим среди лучших, талантливейшим среди талантливых. Пишущему эти строки удалось беседовать со многими выдающимися театральными деятелями Америки, лично знавших московский театральный мир тех времен — в том числе и с теми, кто никогда не отличался просоветскими симпатиями. Ни один из них не поставил гений Станиславского выше гения Мейерхольда в общем аспекте их значения в истории современного театра. Статьями о Мейерхольде, об его театре, его идеях, его системе полны театральные журналы Запада того времени. К нему едут учиться режиссеры из Германии, Франции, Англии и Америки. И без того яркий блеск его имени загорается ослепительным светом после мирового триумфа его бывшего ученика по ГВЫРМ'у Сергея Эйзенштейна, открывшего в 1925 году «Броненосцем Потемкиным» новую эру в мировой кинематографии. «Левый фронт» завоевывал искусство века — да иначе и быть не могло, потому что под его, зачастую тенденциозными и шумливыми вывесками, рос и развивался подлинный стиль нашей механической, неуютной эпохи...

После «Великодушного Рогоносца» наплыв желающих учиться в «мастерских» Мейерхольда необычайно увеличился. На вступительные экзамены съезжались сотни юношей и девушек со всех концов России. У него теперь была возможность строгого отбора,

и его актерский класс в 1923 — 1925 г.г. — превосходный класс, составленный из талантливых молодых энтузиастов «левого фронта»: Орлов, Штраух, Глизер, Боголюбов, Яхонтов, Свердлин, Темерин, Садчиков, Милляр, Ремизова, Серебрянникова. Из школ, студий и даже театров других направлений идут к нему учиться и зеленая молодежь и опытные законченные актеры. Даже такой верный старый вахтанговец как Б. Е. Захава оставил свою родную Третью Студию, ушел к Мейерхольду, чтобы принять участие в постановке «Леса» Островского, где он превосходно сыграл роль Восьмибратова.

Еще в конце 1922 года Луначарский, напуганный вредным для большевистской идеологии курсом «американизма», неожиданно взятым искусством «левого фронта», провозгласил лозунг «назад к Островскому!».

Лозунг явно относился не только к драматургии великого бытописателя «темного царства», но и к традиционным реалистическим формам сценического воплощения пьес Островского, созданными Малым и Александринским театрами во второй половине прошлого столетия. Но Луначарский сформулировал свой призыв недостаточно четко и к этому прицепился злопамятный Мейерхольд, не забывший статьи наркомпроса о «Рогоносце». В пику Луначарскому, принял В. Э. к постановке «Лес», желая доказать, что и из драмы Островского можно сделать ультрасовременное представление, в стиле, если не американского, то русского мюзик-холла. Не «назад к Островскому», а «вперед, хотя бы и с Островским!» — таков был встречный клич Мейерхольда.

Премьера «Леса» состоялась 19 января 1924 года. А 14 июня 1936 года Москва отмечала 1500 представление этого спектакля. В летописи советского театра

мейерхольдовский «Лес» побил все рекорды успеха у зрителей.

«Лес» был значительно более усложненным и рафинированным созданием конструктивистского театра, нежели «Великодушный Рогоносец». Если аскетически простой и ясный «Рогоносец» можно было бы назвать концертным этюдом конструктивизма, то «Лес» был настоящей симфонией. Конструктивный принцип оформления — максимально целесообразное оборудование сценической площадки с точки зрения удобства игры актеров — остался тот же. Основой оформления была изогнутая подвесная деревянная дорога, уходившая из партера высоко вверх и разделявшая сцену на две части. Пятиактную пьесу Мейерхольд раздробил на 33 эпизода, каждый из которых разыгривался то на одной из сторон сцены, то на самой дороге, причем названия эпизодов загорались на небольшом экране. Весь спектакль походил на феерическую эстрадную программу, в которой один блестящий аттракцион сменялся другим в неудержимо стремительном темпе хорошего американского фильма. Впрочем, влияние кино было вообще бесспорным в этой мейерхольдовской работе и выражалось не только в темпах и делении на эпизоды, но и в манере актерской игры. Аркашка Несчастливцев Ильинского был своеобразным российским изданием великого неудачника Чарли Чаплина.

В каждом эпизоде на игровую площадку на глазах у зрителей выносились и уносились разнообразнейшие предметы, предназначенные выполнять роль «приборов для игры» актеров. В противоположность скудным аттрибутам «Рогоносца», в эпизодах «Леса» принимало участие великое множество вещей, виртуозно обыгрывавшихся актерами: фрукты, тыквы, банки, тазы, кувшины, столы, садовые скамейки, рояли, зеркала, трельяжные беседки, гигантские шаги, качели — все проходило через руки актеров с калейдоскопической быстротой превращалось в своеобраз-

ные предметы жонглирования. Мелкие вещи, вроде удочки, чайника, носового платка, пистолета — включались тоже в эту систему вещей, движущуюся вокруг актера, развертывающуюся вокруг него от начала до конца спектакля, как волшебная лента в руках китайского фокусника. Некоторые эпизоды «Леса» никогда не исчезнут из памяти тех, кто видел их хоть однажды: Аркашка — Ильинский, удивший рыбу, сидя на подвесной дороге, эпизод ночного свидания влюбленных под звуки гармоники, игравшей простенькую мещанскую песенку «Кирпичики» (В. Э. принял тогда на постоянную службу в свой театр трех лучших баянистов России — Макарова, Попкова и Кузнецова), разговор Петра и Аксюши на гигантских шагах и качелях, когда взлет и падение разбивали текст на определенные фразы. Ритм актерской игры во многих эпизодах определялся музыкальным оформлением спектакля. Кроме гармоник, действие сопровождали: духовой оркестр, рояль, русский народный хор, мордовский хор и сольное пение. Актеры в «Лесе» играли превосходно. Это была демонстрация виртуозного мастерства актеров мейерхольдовской школы. В творческой биографии В. Э. «Лес» был кульминацией в отношении художественного качества актерской игры. Никогда ни до, ни после не поднимался ансамбль исполнителей в мейерхольдовских постановках до такого совершенства, как это было на первых представлениях «Леса». То был недолгий период — всего немногим более двух лет, когда труппа ТИМ'а была действительно первоклассной по своему составу и когда сам В. Э. был вполне удовлетворен своими питомцами — впервые за всю его жизнь замолкли его вечные жалобы на актеров, не способных постичь его замыслов — актеров, которые «ничего не умеют и ничего не понимают».

Критика на «Лес» была весьма пестрой по тону — от восторженной в специальных и «толстых» журналах («Жизнь искусства» за июнь 1924 год — статья

Слонимского, «Новый мир», «Рабис» № 31) до кисло-неопределенных в центральных газетах. Эм. Бескин в «Известиях» (31 января 1934 года) с трудом скрывал свое восхищение в начале статьи, но закончил, на всякий случай, перестраховкой: «...Конечно, спектакль большой работы и во многом интересных достижений. Но в целом — с трещиной. Спорный, дискуссионный. Спорить о нем будут много...».

Но москвичи не последовали совету Бескина и совсем немного спорили о мейерхольдовском «Лесе», предпочитая тратить время на простаивание в очереди у кассы ТИМ'а за билетами. Зрители валили валом на «Лес». Бывали недели и даже месяцы, когда никакие другие спектакли не шли, кроме него, и каждый вечер в половине восьмого раздавался удар в гонг, тух свет в зале, загорался экран и показывались на уходящей вверх, в темноту сцены, дороге российские Дон-Кихот и Санчо-Пансо — Счастливцев и Несчастливцев...

Работа Мейерхольда в Театре Революции продолжалась всего полтора сезона и выразилась в постановке двух спектаклей — «Озера Люль» А. Файко и «Доходного места» Островского. Но и после ухода В. Э. (весной 1924 года) Театр Революции продолжал оставаться вполне «мейерхольдовским» по своему направлению, так как режиссерами в нем, в течение нескольких следующих лет, работали ученики В. Э. — Грипич, Федоров, Шлепянов и Бебутов, до тех пор, пока на смену им не пришли мастера МХАТовской школы А. Дикий и А. Попов.

«Озеро Люль» был длинный и громоздкий спектакль с большим числом действующих лиц, поставленный в формах «левого фронта», с конструкциями, площадками и лестницами. Революционно-авантюрный сюжет делал моментами спектакль похожим на американский детективный фильм из бандитской жизни.

«Доходное место» было превосходной постановкой Мейерхольда — более скромной, но и более цель-

ной по сравнению с «Лесом» — по словам писателя А. Файко, «один из самых строгих и звучных спектаклей Москвы». Великолепно играла Бабанова роль Полиньки. После блестящего дебюта в роли Стеллы в «Великодушном Рогоносце» это был новый шаг вперед лучшей из учениц Мейерхольда.

Придя художественным руководителем в Театр Революции, В. Э. привел с собой и некоторых из актеров ТИМ'а, работавших таким образом одновременно в двух театрах. Большинство из них ушли через полтора года вместе с В. Э. обратно в ТИМ, но некоторые остались навсегда в Театре Революции (Орлов, Штраух). Лишь гораздо позднее — в 1927 году — к ним присоединилась Бабанова. В годы же, о которых идет речь, она была верной «мейерхольдовкой». По ее собственным словам, «...мое первое вступление в Театр Революции произошло в момент принятия на себя руководства этим театром В. Э. Мейерхольдом. Тогда я работала там постольку, поскольку в нем работал В. Э. Мейерхольд. С уходом его в свой театр на Триумфальной площади пребывание в Театре Революции потеряло для меня всякий смысл. Единственным тогда моим учителем был театр Мейерхольда и не только потому, что там началась моя актерская жизнь, но и потому, что именно этот театр отвечал тогда моим стремлениям к новому революционному искусству». (Сборник «Московский Театр Революции», 1933 год).

Так или иначе, но невозможно отрицать, что Театр Революции был создан Мейерхольдом — факт, который стараются изо всех сил позабыть руководители и актеры нынешнего «Московского театра драмы» (как после войны стал называться бывший Театр Революции). По словам видного советского критика и театроведа О. Литовского (никогда не принадлежавшего к лагерю восторженных поклонников В. Э.), «...только при поверхностном подходе можно думать, что Мейерхольд принес с собою в Театр Революции только

радикальные лозунги отрицания старого театра. Это неверно. Мейерхольд принес с собой в Театр Революции огромную, старую театральную культуру, которую он сумел привить молодому организму... Мейерхольд, даже на самых левых спектаклях Театра Революции, сумел воспитать актеров в духе лучших актерских традиций Художественного Театра, школу которого в начале своей сценической жизни прошел гениальный мастер... Революционная смелость в сценической трактовке, большая театральная культура и мастерство в разрешении отдельных образов — это самое значительное и самое драгоценное, что дал Мейерхольд Театру Революции».

---

15 июня 1924 года Мейерхольд показал Москве очень странный, сложный и неровный спектакль, в котором не слишком много было искусства, но зато бездна режиссерской выдумки и великое множество остроумных сценических трюков и технических изобретений. То был «агит-скетч» «Д. Е.» («Даешь Европу!») — громоздкое и рыхлое по форме обозрение на материале романов Эренбурга «Трест Д. Е.» и Бернгарда Келлермана «Туннель». В этот уже сам по себе достаточно густой винигрет были включены еще персонажи и сцены из романов Эптона Синклера и Пьера Ампа. В общем же дело сводилось к борьбе некоего «радио-треста» Советской республики с американским капиталистическим трестом, стремящимся к захвату и опустошению Европы. На основе текста «обозрения», представлявшего собой примитивную пропагандную мешанину, Мейерхольд построил занимательнейшее зрелище.

Над сценой и по краям ее находились целых три экрана. На среднем из них при помощи диапозитивов давались названия эпизодов (их было 17), определения места действия, характеристика действующих лиц,

критические замечания к происходящему на сцене и цитаты из речей и статей вождей революции. Боковые экраны сообщали о действиях враждующих сил.

Декоративное оформление «Д. Е.» состояло из простой и остроумной системы движущихся щитов на колесиках. Передвижение щитов в сочетании со световыми эффектами создавало интереснейшие комбинации. На глазах у зрителей лекционный зал превращался в улицу, улица — в зал заседаний парламента, в свою очередь мгновенно раскрывающий вид на спортивный стадион, и т. д.

В одном из эпизодов, буквально в течение одной секунды, появлялась московская улица, когда щиты вытягивались в одну линию по диагонали, сверху спускался дуговой фонарь, а сбоку выдвигали уличный столб с афишами. В эпизоде «погони» щиты, при бегающих лучах прожекторов стремительно перекатывались по сцене вокруг актера, игравшего роль преследуемого. Последний оставался почти неподвижным, лишь время от времени делая шаг вперед или шаг назад, и тем не менее у зрителя создавалось впечатление движения в совершенно бешеном темпе.

Ролей в спектакле было 95, а занятых актеров всего 45. В. Э. почему-то захотелось позабавиться и поиграть на сцене своего ТИМ'а в цирковых трансформаторов. Он заставил исполнителей ролей в «Д. Е.» переодеваться и перегримировываться по несколько раз. Рекорд поставил Гарин, игравший семь различных ролей в течение одного спектакля.

В «Д. Е.», как это водится в обычной тенденциозной агитке, все действующие лица и их поступки были резко разграничены на положительные (коммунисты и попутчики) и отрицательные (империалисты и буржуи — фашистов тогда еще не было). Конечно, автор монтажа Эренбург густо размалевал первых одной белой, а вторых одной черной краской. Но этот благонамеренный замысел автора получил в интерпретации

режиссера спектакля совершенно неожиданное истолкование, послужившее причиной сенсационного успеха «Д. Е.» у московской публики. Дело было в том, что в мейерхольдовской постановке все ангельские пролетарские герои и сцены в коммунистическом лагере оказались смертельно скучными, пресными, исполненными угнетающего солдафонского единообразия, а долженствующий вызывать отвращение враждебный буржуазный мир предстал перед зрителем во всем блеске своего греховного очарования. Публика зевала и покашливала, глядя на советские эпизоды «Д. Е.» (к счастью, их в спектакле было меньшинство) — здоровенные матросы в тельниках дружно делали биомеханическую гимнастику в клубе «Красный моряк», бодрым маршем проходили через сцену, коммиссары и военморы говорили нудные речи и так далее и так далее. Зато «буржуазные» сцены были превосходны и занимали по времени большую часть спектакля. У москвичей глаза разгорелись на множество привлекательнейших капиталистических соблазнов, которые показал им Мейерхольд со сцены своего революционного ТИМ'а. Элегантные джентльмены в смокингах, подтянутые офицеры и капитаны «империалистических» флотов сидели за столиками уютных кабаре со своими очаровательными девицами в шикарных платьях до колен и с вырезами на спине до самого пояса, сшитых по самым последним парижским моделям, цедили через соломинку коктэйли и смотрели на сцену, где одетые в длинные чулки и вышитые штанишки гэрлс выделывали замысловатые па американской чечетки и только-что тогда появившегося чарльстона. И все это недоступное и предосудительное великолепие представало под звуки замечательного джаза. О, этот джаз в «Д. Е.!». Из-за него одного в течение двух лет трудно было достать билеты на этот спектакль. Особенно, когда в 1925 году приехал в Москву первый настоящий негритянский джаз Сиднея Бэше, и Мейерхольд пригла-

сил его на постоянную службу специально для выступления в «Д. Е.», и в течение многих последующих месяцев посетители ТИМ'а наслаждались несравненным искусством шести негритянских виртуозов. С тех сцен кабарэ в мейерхольдовском «Д. Е.» и началось страстное увлечение советских граждан джазом, доставившее позже так много затруднений партийным блюстителям идеологической чистоты. Оказывается, и тут был виноват никто другой, как Мейерхольд!

После законченных форм веселого искусства «Великодушного Рогоносца» и «Леса» в деятельности Всеволода Эмильевича наступила пора серьезного творческого кризиса, первые проявления которого сказались в «Д. Е.». Печать разочарования, скептицизма лежала на этой работе Мейерхольда. Исчезавшие иллюзии достижений Октябрьской революции выразились в издевательском изображении коммунистического мира, как отталкивающего своей серостью и однообразием мира здоровых роботов. Но в «Д. Е.» чувствовался не только кризис революционного содержания, но и кризис формы. Театр «Рогоносца» и «Леса» был в высокой степени оптимистическим, искренним и бодрым театром. Конструктивистские формы были органически рождены в нем искренним увлечением современностью и верой в нее. В «Д. Е.» же Мейерхольд попытался заменить подлинное театральное искусство монтировочными, световыми и всякими другими трюками, и, надо признаться, проделал это с большим блеском, хотя и вряд ли сумел кого-либо обмануть, включая самых неискушенных из партийных критиков. «Д. Е.» имел в центральных газетах довольно кислую прессу и лишь самые лойяльные из мейерхольдовского лагеря, вроде А. Гвоздева, отваживались заявить, что этот спектакль оказался «мощным агитационным средством».

Зато суровые партпропагандисты из завкомов и райкомов, идейные воспитатели масс, были беспощад-

ны. В журнале «Прибой» за 1926 год на странице 47-й можно прочесть, что «...рабкоры почти во всех своих отзывах о «революционных» постановках отмечают похабщину, эротику, разврат. Вот что говорят они в этом смысле о «Д. Е.».

«Д. Е.» — промежуточное звено между двумя чрезвычайно различными по своему содержанию периодами в творческой биографии Мейерхольда. «Великодушный Рогоносец» и «Лес» были созданиями необычайно динамичного, задорного искусства, всем существом своим устремленного в будущее, исполненного верой в него. Символом этого искусства был образ молодого жизнерадостного человека, ловкого спортсмэна, вечно смеющегося весельчака, не отличавшегося сложностью своей психологии, не занимавшегося размышлениями о вещах, его непосредственно не касающихся, не задумывающегося о смысле жизни и о смысле истории, не отягощенного традициями прошлого. Молодой человек не имеет ни обширного хозяйства, ни большого багажа. Его сценическая обстановка — голые площадки и лестницы конструкции. Его гардероб прост и скромен, иногда ограничиваясь рабочей прозодеждой. Его реквизит заключает лишь самые необходимые для игры предметы. Он совершенный антипод своего дореволюционного предшественника — актера пышных мейерхольдовских постановок на сценах императорских театров. Музыка, под звуки которой он играет, это все больше популярная, обывательская музыка улицы, ресторанов и вечеринок — гармоника, джаз, задорные песенки, народный хор...

В своих спектаклях этот молодой человек-актер играет со всем, с чем только ему приходится сталкиваться на сцене — с конструкцией, с вещами, с полом сцены, с костюмом и с париком. Самое главное — он

играет с тем сценическим образом, который сам же создает перед аудиторией. Он подчеркивает игру — обнажает перед посторонним взглядом самую механику создания образа. Иногда он ведет даже двойную игру — создает образ и комментарии к нему (Брюно в «Рогоносце», Улита в «Лесе»). Он бывает иногда трогательным и лиричным. Он очень земной, современный. Ясное, оптимистическое его искусство прочно стоит обеими ногами на нашей планете и вместе с ней бодро и беззаботно устремляется в дали новой эпохи.

Метод работы Мейерхольда с его актерами в этом периоде достигает предельной четкости и уверенности. Он ставит актеру совершенно точные задания, но, в их пределах, помогает ему раскрыть свою индивидуальность. Разрабатывая роль до мельчайших подробностей, он до конца учитывает свойства индивидуальности данного актера и заранее включает их в задуманный образ. Это было высокое искусство обыгрывания актера, извлечение из него максимальной выразительности.

Все спектакли этого периода — это сложные симфонии актерской игры, созданные вплоть до мельчайшей детали по плану единственного создателя постановки — режиссера. Он был таким же диктатором в творчестве своего ТИМ'а, каким бывает великий дирижер на концертной эстраде во время симфонического концерта. Театр Мейерхольда — это был сам Мейерхольд. Спектакль создавался как законченное целое исключительно в его творческой фантазии. Роль драматурга оказывалась чрезвычайно ограниченной, отступала на второй план. Текст пьесы давал лишь повод для спектакля, но отнюдь не определял его. Трагедию он мог превратить в фарс, драму — в эксцентрическую комедию, революционную по содержанию пьесу — в блестящее ревю с джазом и танцующими девушками.

Отсюда, естественно, вытекала необходимость перекраивать текст, приспосабливать его к сценическому действию. В этот период, как никогда раньше, он обращался с драматургией самым бесцеремонным образом, беспощадно перекраивая, сокращая и дополняя авторские оригиналы, чем вызывал особенную ярость консервативного лагеря театрального искусства. Эта особенность его метода, допустимая в его собственном творчестве — потому что все допустимо в творчестве великих художников — становилась совершенно невыносимой в творчестве его многочисленных последователей и подражателей. Ильф и Петров в «Двенадцати стульях» дали злую и остроумную пародию на маленький эксцентрический театрик, явно мейерхольдовского направления. Афиша этого театрика начиналась так:

«Женитьба» по Н. В. Гоголю.
Текст Шершеляфамова.
Стихи и проза Антиохийского.
Автор спектакля Ник. Сестрин.

«Учитель Бубус» ознаменовал начало совершенно новой эры в творчестве Мейерхольда. Этот спектакль был показан 29 января 1925 года и был враждебно встречен критикой и весьма холодно публикой. Тем не менее, это была провосходная работа В. Э., по своим художественным качествам ни в какое сравнение не шедшая с неровной и многолюдной «Д. Е.».

Комедия «Учитель Бубус» очень способного молодого советского драматурга А. М. Файко посвящена проблеме, которая волновала многих из писателей-попутчиков в те далекие времена — интеллигенция и революция. В легкой и занимательной форме, несравненно более высокой по своим литературным качествам, нежели позднейшие произведения советской

драматургии эпохи социалистического реализма, Файко рассказывал трагикомическую историю неустойчивого интеллигента, со сложной, запутанной психологией, лишенного «мудрой простоты» мышления природных пролетариев, а потому в момент революционного взрыва очутившегося в стане буржуазии.

Мейерхольда совершенно не интересовала идейная сторона комедии, то есть ее содержание. Воспользовавшись тем, что все действие проходит в одной из небольших западно-европейских стран (автор подразумевал Чехословакию), В. Э. создал из «Учителя Бубуса» изысканный и элегантный, очень западный по духу спектакль — своеобразный музыкально-сценический эскиз на темы современной европейской буржуазной жизни. Тут уже речь шла не о преобладании буржуазной темы над коммунистической, как в «Д. Е.». В «Бубусе» революционная тема автора оказалась выхолощенной начисто режиссером. Похоже было на то, что Мейерхольд вообще выбрал советскую пьесу для своего ультразападного спектакля лишь для того, чтобы усыпить бдительность партийной критики, рассчитывая, что под политически актуальным и вполне благонадежным текстом они не разглядят упадочно-утонченной, вполне антипролетарской формы постановки. Обман удался. Хотя «Бубус» и не понравился критикам московских газет, но никто из них по-настоящему не понял его.

Казалось, в этой своей постановке В. Э. умышленно хотел сделать все наоборот, по сравнению с тем, что делал в «Рогоносце» и в «Лесе». «Бубус» был поставлен в форме модернизованной салонной мелодрамы. Джентльмены и лэди из пьес Оскара Уайльда неожиданно появились в современной советской комедии.

«Партитура» спектакля была чрезвычайно сложной. В золотой раковине, помещавшейся в глубине верхней части сцены, за большим концертным роялем, сидел пианист во фраке и лакированных туфлях (на

первых спектаклях это был тогда еще совсем молодой, Л. Н. Оборин) и в течение всего спектакля играл 46 произведений Шопена и Листа. Лишь изредка рояль умолкал на несколько минут и на смену ему мягким хором саксофонов вступал большой джаз. Весь текст и все движения актеров были «вмонтированы» в музыку так же, как и весьма сложное световое оформление. В. Э. нашел способ ввести звучание даже в декоративное оформление сцены. Вся сценическая площадка была окружена бамбуковыми планками, висящими в полукруге. При входе и выходе актеров постукивание бамбуков подчеркивало появление и уход действующих лиц, создавая целую гамму шелестящих шумов. В «Бубусе» были настоящие декорации, сделанные не из бутафорских, а из подлинных материалов. На сцене был настоящий фонтан, и стоял огромный настоящий несгораемый шкаф. Статичные диапозитивы «Леса» и «Д. Е.» были на этот раз заменены движущейся электрической рекламой — еще более оттенявшей западную атмосферу спектакля.

В манере игры своих актеров Мейерхольд произвел полный переворот. «Бубус» шел в необычайно медленном темпе. Движения актеров были размеренно-торжественны, медлительны. Текст произносился с многочисленными паузами и разбивался музыкой на множество частей. В. Э. придумал прием, который назвал «предигрой», состоявший в том, что актеры движениями и мимикой, связанными с музыкой, подготавливали момент произнесения текста. От этого темп еще более замедлялся. Казалось, что действующие лица задумчиво прислушиваются к чему-то. Б. Алперс писал, что «...в «Бубусе» Мейерхольд воспроизводит в увеличенных масштабах свои петербургские студийные постановки 1915-16 гг. в белом колонном зале на Бородинской».

В этих словах была истина. «Бубус» был студийно-лабораторным спектаклем в том смысле, что он был

работой большого мастера «для себя». В. Э. поставил перед собой сложнейший комплекс режиссерских задач и отлично разрешил их, ни мало не заботясь ни об авторском замысле пьесы, ни о публике, ни о критиках, как иногда не заботится о них великий композитор, позволяя себе роскошь написать сложный этюд на оркестровку или запутанную многоголосную фугу.

Но в «Бубусе» была не одна только блестящая форма, но и определенное настроение, также радикально отличавшееся от бодрого динамизма мейерхольдовских работ недавнего прошлого. Из драмы Островского В. Э. сделал виртуозное эксцентрическое ревю, а из комедии «Учитель Бубус», наоборот — меланхолическую драму. В ней сквозили мотивы разочарования, с некоторым даже упадочным налетом, мечты о красивом прошлом — мечты о том самом буржуазном мире, обреченность которого, по мысли автора, Мейерхольд должен был показать зрителям. Он и показал ее, но в таких формах, что эта обреченность вызвала у советской аудитории не реакцию удовлетворения от крушения капиталистического общества, а щемящее чувство тоски по уходящей прекрасной культуре.

Вскоре после смерти Ленина идеологические и тактические разногласия в высших партийных и правительственных кругах стали развиваться с большой интенсивностью. В первые месяцы 1925 года борьба за власть между тремя основными внутрипартийными группами была в разгаре. Наиболее сильную в количественном отношении группировку в правительстве составляли «правые» во главе с Рыковым, Бухариным, Каменевым и Зиновьевым. «Левый» блок, возглавлявшийся Троцким, имел чрезвычайно сильное влияние в военных кругах. Сталинский «центр», хотя имел не слишком большое количество приверженцев среди

партийной элиты, но, при помощи хитроумных интриг и лукавой тактики своего лидера, не брезгавшего для достижения своих целей мошенничеством и террором, постепенно захватывал самые чувствительные точки в организационном аппарате ЦК и представлял уже весьма серьезную силу.

Осенью 1924 года вышли из печати «Уроки Октября» Троцкого с резкими нападками на Каменева, Зиновьева и Сталина. Эта книга послужила одной из причин заключения временного перемирия между правыми и сталинцами и ускорила организацию тактического блока этих двух групп для борьбы с троцкистами. Но союз правых и «центра» был непрочный, и уже к началу 1925 года стал расползаться по швам. Продолжавшиеся интриги и жульнические маневры «повара, любящего готовить слишком острые блюда (слова Ленина) вызывали возмущение со стороны большинства старых ленинских соратников. Тучи на партийном горизонте быстро сгущались и сулили в самом недалеком будущем сильные бури.

Все партийные связи Мейерхольда оказались в кругах «правых» и лишь в незначительной степени в кругах троцкистов. В числе его почитателей, кроме его старых знакомых по Петрограду 1917 года Каменева и Зиновьева, были теперь почти все вожди группы правых во главе с председателем Совнаркома Рыковым. Вот что записал Рыков в книге почетных посетителей театра Мейерхольда, посмотрев постановку «Леса»:

«...Театр Мейерхольда, это — подлинно-революционный театр. С революцией живет, ее отражает; будет расти дальше вместе с ростом культуры рабочего класса». («Театр имени Мейерхольда и рабочий зритель», Ю. Кобрин, 1926).

В то время это были необыкновенно могущественные связи, так как правым удалось захватить большинство самых ответственных постов в правительстве

и В. Э. весьма широко пользовался любезностью своих высоких покровителей.

Хотя вплоть до осени 1926 года ТИМ официально не входил в число государственных театров, но его материальные возможности не только не уступали государственным театрам, но даже превосходили их. Каждая постановка театра Мейерхольда обходилась теперь дороже нежели постановки Малого Театра, уже не говоря о студиях Художественного Театра. Актеры ТИМ'а получали одни из самых высших ставок в советской театральной системе. ТИМ имел превосходный оркестр, вдвое больший по составу нежели оркестр МХАТ'а, и мейерхольдовские музыканты получали приблизительно в два раза большее жалование, нежели их коллеги в других московских драматических театрах, и примерно такое же, как артисты оркестра Большого Театра. Штаты ТИМ'а были совершенно неограничены, и Мейерхольд всегда мог раздувать их сколько угодно по своему усмотрению. Перед постановкой «Леса» он пригласил на службу баянистов, для «Д. Е.» — хороший маленький джаз и несколько балерин из школы Большого Театра, для «Бубуса» — большой джаз и первоклассного пианиста.

Все это было совершенно естественно, так как его друзья и поклонники, сидевшие на самой вершине советского Олимпа, редко отказывали ему в чем-либо. Джон Мэзон Браун вспоминает ("Saturday Review of Literature", февраль 1951 г.), как он, в Париже в 1927 году, долго не мог получить визу в Москву, пока не пожаловался на свои затруднения находившемуся во французской столице Мейерхольду. В. Э. послал телеграмму предсовнаркому и через день Браун получил визу.

В развертывавшейся борьбе внутрипартийных групп В. Э. не мог оставаться совершенно нейтральным, и по своему положению, и по своим связям и, конечно, оказался в одном лагере с правыми.

В начале 1925 года он принял к постановке комедию чрезвычайно талантливого советского драматурга Николая Эрдмана «Мандат». Критики писали, что это была сатира на «бывших людей», пережидавших советскую власть в особнячках московских захолустных окраин. Но это была лишь одна сторона содержания «Мандата», и притом далеко не главная. Пародия на «бывших» была лишь следствием, но не причиной, смешным и остроумным орнаментом, но не основной идеей комедии Эрдмана. В первую очередь «Мандат» был злейшей сатирой на партийную бюрократию, на уродливую бюрократическую организацию коммунистического государства, и в этом заключался его главный смысл. А так как виновником всех организационных эксцессов, по мнению критически настроенных большевиков, был аппарат ЦК во главе с генеральным секретарем Сталиным, то «Мандат» был воспринят в правых партийных кругах, как сатира на Сталина и его клику.

Герои «Мандата» — «осколки разбитого вдребезги» нэпманы, замоскворецкие мещане, бывшие лавочники, мечтающие о возврате старой России, и их сынки и дочки, изо всех сил приспосабливающиеся к сложным условиям жизни в бюрократическом советском государстве, основанном на классовой дискриминации. Нэпман выдает свою дочку (ее играла Райх) замуж за молодого человека, по всей видимости большую персону с блестящим будущим — и происхождение у жениха безукоризненное пролетарское, и даже мандат есть с печатью и подписями. Но жених оказывается не потомственным пролетарием, а сынком замоскворецкой мещанки Гулячкиной — жуликом и проходимцем, выписавшим самому себе фальшивый мандат, возомнившим себя великим комиссаром и захотевшим «всем показать, арестовать чуть ли не всю Россию!»

«Мандат» был написан Эрдманом изящно и легко, в форме комедии-водевиля. Добродушно посмеявшись над замоскворецкими обывателями, автор приводил их к благополучному концу. Появляющиеся в конце пьесы чекисты никого не арестовывали, а просто отбирали мандат и произносили нравоучительное наставление.

Из этой забавной пьесы Мейерхольд сделал талантливый спектакль, в котором комический элемент переплетался с жуткими, мрачными настроениями, а веселые водевильные герои превратились в уродливые гротескные маски осовремененных гофмановских персонажей. Казалось, что мистико-трагические образы его былых постановок вышли на сцену ТИМ'а, сапуновские «рожи» из «Шарфа Коломбины», мрачные типы из его «Грозы» и из первых постановок трилогии Сухово-Кобылина. Комедия перешла в его трактовке в трагедию. Бунт замоскворецких мещан в последнем акте приобретал болезненный исступленный характер. Бал на свадьбе нэпманской дочки и проходимца Павлуши развертывался в грандиозных дореволюционных масштабах. Гремел духовой оркестр, армия официантов в белых перчатках разносила бесчисленные роскошные угощения. Провозглашались громкие тосты в честь «особ царствующего дома».

В пьесе была показана тупая и бессмысленная бюрократическая система, царящая в советском государстве, где достоинства человека определяются его социальным происхождением и размером печати на его мандате. Отсюда, естественно, вытекала благодушная финальная сцена спектакля. Ее подтекст достаточно ясно говорил о том, что нужно не наказывать глупых и безобидных мещан, а уничтожить негодную организацию коммунистического государства, сжечь ненужные бумажки с печатями, анкеты с бесчисленными вопросами о социальном происхождении, покончить на-

всегда с бюрократией, порождающей ложь и лицемерие...

Задолго до первого представления «Мандата», назначенного на 20 апреля 1925 года, по Москве стали распространяться слухи о политических демонстрациях, предполагавшихся в вечер премьеры, в зале театра Мейерхольда. По словам главы московской конторы агентства Ассошиэйтед Пресс Вильяма Резвика, власти опасались, что демонстрация может перейти в крупные беспорядки и даже в открытый бунт сторонников правых кругов против сталинских аппаратчиков.

Вся партийная элита столицы присутствовала на спектакле 20-го апреля. С первых же сцен реакция зрительного зала приняла шумный и восторженный характер. Реплики действующих лиц сопровождались громкими аплодисментами, взрывами смеха, выкриками и свистом. Вместе с развитием действия нарастало возбуждение публики. Наконец, после слов пьяного шарманщика о том, что еще будучи маленьким мальчиком, обладатель мандата Павлуша сидел у него на коленях и восклицал «Люблю пролетариат, дядя! Ох как люблю!» — в зале раздались выкрики: «Долой сталинских жуликов! Долой лицемеров! Долой Сталина!»

Аплодисменты после второго и третьего актов перешли в грандиозную овацию, соединившуюся с антисталинской демонстрацией партийной части публики.

После конца спектакля Мейерхольд, Эрдман и Райх стояли на сцене, взявшись за руки, и кланялись публике, а из бушевавшего зала неслось «Прочь Сталина! Долой бюрократов! Долой сталинских ставленников!..»

Положение партийных критиков оказалось крайне щекотливым. Признать антисоветский смысл «Ман-

дата» — значило выступить против правого крыла партии, столь сильного в те времена в правительстве. Представить «Мандат» как сатиру, направленную с лойяльных советских позиций в сердце партийной бюрократии — значило наверное вооружить против себя сталинских приверженцев.

Лишь из заграничных источников можно узнать о политической манифестации на премьере, так же как и о подлинной сатирической сущности спектакля. Советские рецензии на «Мандат» были запутаны и двуличны. Критики, как будто сговорившись, не очень ругали, но и не хвалили, стараясь изо всех сил усесться между двух стульев. Херсонский в «Известиях» писал, что «...остроумное комедийное действие пьесы Эрдмана подано Мейерхольдом с обычной изобретательностью... Ощущение обстановки быта передано лаконично, но выразительно...

Может быть, чрезмерной надуманностью, излишней психологической серьезностью Мейерхольд снова, как в «Бубусе», удивит и приведет в недоумение рабочего зрителя, которому эта трагедия вовсе чужда, и потому этот спектакль более предназначается в качестве зеркала для публики из мещанских и буржуазно-интеллигентских слоев».

Лишь в отдаленном будущем сталинской эры дорого обошелся «Мандат» Мейерхольду. В первые годы после премьеры он не принес ему ничего, кроме новых лавров. Москвичи всех сословий и профессий, включая и рабочих, с захватывающим интересом смотрели остроумный и блестящий спектакль. Престиж В. Э. в правительственных сферах также еще более повысился, потому что лидеры правой «оппозиции» пришли от «Мандата» в совершеннейший восторг. В книге почетных посетителей ТИМ'а можно

было прочесть следующие отзывы ленинских соратников об этом спектакле:

«Очень хорошо. Очень весело. Очень серьезно. Очень многозначительно.» Л. Каменев.

«По-моему этот мандат уже выдан, и он не фальшив. Разве может он быть фальшивым — он выдан театром на старое общество, на устои общества, на физиономию нашей внутренней эмиграции.» Н. Бухарин.

«Не ожидал увидеть и пережить в зале то, что пережил. Есть жизнь, есть хорошее революционное содержание... Желаю дальнейших успехов театру и приветствую весь состав коллектива», — записал полководец революции, наркомвоенмор М. В. Фрунзе за несколько дней до того, когда по приказу Сталинского ЦК лег на роковой операционный стол.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

Мейерхольд принадлежал к числу больших художников, влияние которых на современное им искусство бывает чрезвычайно велико, но, тем не менее, не выражается в создании определенного направления.

Все то художественно-ценное новое, что появляется в эпоху творчества таких художников, или во время, непосредственно за ней следующее, в большей или меньшей степени связано с этим творчеством, но связи эти таинственны и мало доступны анализу разума. Они не выражаются совсем, или выражаются лишь в ничтожной степени, в формальном сходстве. Прямое же подражание таким художникам бывает невозможно — оно никогда не приводит к созданию эстетически ценного. Подражатель неизменно бывает обречен на неудачу. Такого рода одинокие художники особенно часто встречаются среди гениальных новаторов, творчество которых носит крайне субъективный ха-

рактер. Например, в искусстве музыкального исполнения артистами этого типа были Паганини в девятнадцатом веке и Крейслер в двадцатом. То были гиганты, сдвинувшие культуру скрипичной игры в новые, неведомые до них плоскости, но не создавшие своих школ.

Одним из величайших композиторов-новаторов нашего времени является Стравинский, но бесчисленные подражатели его своим жалким и беспомощным творчеством лишь дискредитируют современную эру музыкального искусства.

Однако, например, творчество другого большого композитора нашего столетия — Шостаковича, могло появиться в том виде, в котором оно существует, только потому, что одновременно и несколько раньше, где-то на другом конце земного шара создавалась музыка Стравинского, хотя почти и неуловимы черты сходства в искусстве этих двух мастеров, а сами они, без сомнения, будут страстно отрицать наличие какой-либо творческой связанности между собою и будут, конечно, правы. Слишком иррациональна эта связанность, проходящая по сферам, совершенно недоступным для нашего сознания, слишком далека от всего реального, земного, от всего, что можно постичь и о чем можно говорить, рассуждать и спорить.

И, однако, музыка Шостаковича это есть некий этап на пути подлинного искусства современности, этап, который был бы невозможен без этапа предыдущего, как невозможен второй шаг без первого. Так, например, кино-картины Эйзенштейна, созданные во второй половине 20-х годов, были бы невозможны, если бы до них не существовало Мейерхольдовских «Великодушного Рогоносца», «Земли дыбом», «Леса» и «Доходного места», хотя, на первый взгляд, у этих спектаклей весьма мало общего со «Стачкой», «Броненосцем Потемкиным» и «Десятью днями, которые потрясли мир».

Влияние новаторского гения Мейерхольда на всех его больших современников, во всех без исключения областях искусства — на Вахтангова и Эйзенштейна, на Прокофьева и Шостаковича и даже Маяковского, Сельвинского и Пастернака было огромным, но оно шло по непонятным, духовным путям, создающим то, что называем мы «стилем эпохи». Школы же Мейерхольда в театральном искусстве никогда не существовало (мы имеем ввиду, конечно, не его школу воспитания актеров, а школу, как определенное художественное направление). То, что именовало себя «школой Мейерхольда», на самом деле являлось лишь убогими манипуляциями в области театра, не заслужившими даже названия эклектики.

Истинный художник находит новые формы в искусстве не из-за желания оригинальничать и срывать дешевые аплодисменты, падких на острую новинку зрителей, а повинуясь голосу своего гения, ищущего творческого выражения духа и идей современности. Художник не ищет новых форм. Они сами органически рождаются из творчества.

Но подражатели новатора не знают творчества. Они начинают с формы, даже не пытаясь понять, чем была вызвана к жизни эта форма. Они с жадностью набрасываются на форму искусства мастера, раскалывают ее на части и из этих частей складывают нечто, что, по их мнению, является новым искусством. Но они глубоко заблуждаются. То, что слепили они из осколков — это всего лишь жалкая пародия на искусство, бездарная стряпня бездарных ремесленников.

Огромный вред русскому театру 20-х годов и престижу имени Мейерхольда (особенно в провинции) нанесли многочисленные последователи «левого фронта», расплодившиеся по всем большим и средним городам России. Пытаясь подражать сложному и противоречивому творчеству своего кумира, они, при низкой своей культурности, при ничтожной эрудиции ху-

дожественно малограмотных дилетантов, не говоря уже о своей бездарности, — создавали на советских сценах нечто совершенно бессмысленное и уродливо-отталкивающее, носившее, тем не менее, штамп «школы Мейерхольда». «Лес» был произведением подлинного искусства, но сколько безобразных театральных и клубных инсценировок, изуродованных классических пьес «под конструктивизм» и «под Мейерхольда» появилось на свет под влиянием «Леса»!

К объективным причинам невозможности создания школы Мейерхольда как определенного направления в искусстве, прибавлялись причины субъективного свойства. В. Э. разработал стройную систему воспитания нужных ему актеров, но не создал системы воспитания режиссеров, да и не пытался никогда ее создать. Он великолепно тренировал своих актеров, как полководец тренирует солдат. Но он не любил делиться своими знаниями с другими режиссерами и посвящать их в свои тайны.

Поэтому даже лучшие из режиссеров его театра — Грипич, Федоров, Шлепянов — умели неплохо работать лишь под его постоянным надзором и совершенно терялись, будучи предоставлены сами себе: как это случилось, например, после ухода Мейерхольда из Театра Революции, когда привлеченные им его ученики-режиссеры остались одни и жестоко провалились, ухитрившись менее чем за два года своей самостоятельной работы завести театр в безвыходный тупик.

После волнений и политических страстей, разыгравшихся на премьере «Мандата», Всеволод Эмильевич надолго ушел от суеты советской жизни и погрузился в серьезную и кропотливую работу над «Ревизором», поручив постановку следующего спектакля ТИМ'а своему ученику В. Федорову.

Этот спектакль — пьеса С. Третьякова «Рычи, Китай», названная автором «событием в девяти звеньях», — был показан москвичам 23 января 1926 года и имел хороший успех у публики, главным образом благодаря виртуозному исполнению актерами многих эпизодических ролей китайского бедного люда — точильщика, цирюльника, мозольного оператора, торговца сластями, продавца вееров и т.п. Великолепно играла небольшую, почти бессловесную, роль китайского мальчика Бабанова.

Зато успех «Рычи, Китай» в партийных кругах был совершенно выдающимся. Вышло так, что ученик Федоров попал в такую важную политическую точку, в какую его маститому учителю ни разу не удавалось попасть за всю его советскую карьеру.

Как раз к 1926 году советские происки в Китае приняли особенно острый оборот и недавняя «небесная империя» оказалась в поле пристального внимания коминтерновских заправил. Поэтому появление на сцене солидного московского театра спектакля на тему колониальной политики империалистов в Китае было найдено весьма своевременным и приветствовалось всеми тремя партийными группами, включая Сталина, тогда особенно интересовавшегося китайскими делами.

«Рычи, Китай» имел отличную прессу в центральной печати, несравнимую с обычной прессой о мейерхольдовских спектаклях. В «Правде» от 2-го февраля 1926 года появился большой подвал Бухарина, в котором большевистский теоретик давал высокую оценку спектаклю «... пьеса «Рычи, Китай» чрезвычайно динамична, и ее осью является превращение рабочего скота в революционного пролетария... Это показано мастерски...»

Книга почетных посетителей ТИМ'а, после премьеры «Рычи, Китай», обогатилась многочисленными одобрительными отзывами вождей. Коллективный отзыв

написали Зиновьев и Каменев: «...Очень, очень хорошо... Очень просим показать всем коминтерновцам, находящимся сейчас в Москве. Это не только искусство, а прекрасная пропаганда».

Даже верный сталинец, красный кавалерист Семен Михайлович Буденный оставил в книге весьма доброжелательную запись. Приведем ее целиком:

«Я смотрю «Рычи, Китай» в первый раз. Считаю, что в этой пьесе схвачен момент современного Китая. Игра идет необычайно живо и переносит зрителя на действительную сцену Китая. Мне хочется принять участие, невольно увлекаясь».

Спектакль этот, бывший «не только искусством, а и прекрасной пропагандой», увлек не одного Буденного, но и многих левых театральных деятелей Запада. В следующем 1927 году постановка «Рычи, Китай» была осуществлена в Нью-Йорке силами «Theatre Guild». Такой чести никогда не удостаивалась ни одна из современных пьес репертуара театра Мейерхольда.

Так неожиданно молодой мейерхольдовец Федоров нажил порядочный политический капитал своему учителю и поддержал его, для многих ставшую уже несколько сомнительной, репутацию вождя революционного театра. Сенсационный пропагандный успех «Рычи, Китай» приписан был, конечно, в первую очередь самому Мейерхольду, хотя последний и имел к спектаклю весьма малое отношение. И под шум этого успеха В. Э. мог спокойно заняться большой, необычайно его увлекшей, работой — постановкой гоголевского «Ревизора».

Личная жизнь Всеволода Эмильевича, в советские времена, сложилась совершенно иначе, нежели до революции. Можно было бы даже сказать, что то были два диаметрально противоположных уклада двух, совершенно различных по характеру и по духу, семей.

В былые времена в Петербурге дома у Мейерхольда царила скромная и серьезная обстановка покоя, порядка, деловой сосредоточенности. Теперь же московская четырехкомнатная квартира В. Э. в Брюсовском переулке стала одним из самых шумных и модных салонов столицы, где на еженедельных вечеринках встречалась элита советского художественного и литературного мира с представителями правительственных и партийных кругов. Здесь можно было встретить Книппер-Чехову и Москвина, Маяковского и Сельвинского, знаменитых балерин и певцов из Большого Театра, виднейших московских музыкантов так же, как и большевистских вождей всех рангов, за исключением, конечно, самого высшего. Луначарский, Карахан, Семашко, Енукидзе, Красин, Раскольников, командиры Красной армии с двумя, тремя и четырьмя ромбами в петлицах, самые главные чекисты — Ягода, Прокофьев, Агранов и другие — все бывали гостями на вечеринках у Всеволода Эмильевича. Веселые собрания устраивались на широкую ногу. Столы ломились от бутылок и от блюд с самыми изысканными дорогими закусками, какие только можно было достать в Москве. В торжественных случаях подавали приглашенные из Метрополя официанты, приезжали цыгане из Арбатского подвала и вечеринки затягивались до рассвета. В избранном обществе мейерхольдовских гостей можно было часто встретить «знатных иностранцев» — корреспондентов западных газет, писателей, режиссеров, музыкантов, наезжавших в Москву в середине и в конце 20-х годов.

Атмосфера царила весьма непринужденная, слегка фривольная, с густым налетом богемы, вполне в московском стиле времен НЭП'а. Заслуженные большевики, командиры и чекисты ухаживали за балеринами, а, в конце вечеров, и за цыганками, иностранные корреспонденты и писатели закусывали водку зернистой икрой и вносили восторженные записи в свои блокноты

о блестящем процветании нового коммунистического общества, пытаясь вызывать на откровенный разговор «по душам» кремлевских комиссаров и лубянских джентльменов с четырьмя ромбами на малиновых петлицах. Тут же плелись сети шпионажа и политических интриг. Глава московского отдела Ассошиэйтед Пресс В. Резвик в своей книге "I Dreamt Revolution" рассказывает, как на одной из мейерхольдовских вечеринок агент советской военной разведки попытался вовлечь его в большую шпионскую аферу.

Сейчас может создаться впечатление, что квартира Мейерхольда была выбрана руководителями советской тайной полиции в качестве одного из удобных мест, где с помощью всевозможных приятных средств, развязывающих языки и делающих податливыми самых осторожных и осмотрительных людей, можно было с большим успехом «ловить рыбку в мутной воде».

Но только ли инициатива Лубянки была в этом шумном, суетном образе жизни В. Э.? Был ли это приказ по партийной линии знаменитому режиссеру, в течение всей первой половины своей биографии отличавшемуся исключительной скромностью и сдержанностью во всем, что касалось его личной жизни? К сожалению, это было не так. Советско-светский салон под сенью ГПУ вошел в быт Мейерхольда лишь как следствие. Причиной же этой разительной перемены в его жизни так же, как и перемены в нем самом, была его вторая жена Зинаида Райх — полная противоположность его первой жене О. М. Мунт во всем.

Райх была чрезвычайно интересной и обаятельной женщиной, обладавшей в очень большой степени тем необъяснимым драгоценным качеством, которое по-русски называется «поди сюда», а на Западе известно под именем sex appeal. Всегда была она окружена большим кругом поклонников, многие из которых демонстрировали ей свои пылкие чувства в весьма откровенной форме.

Райх любила веселую и блестящую жизнь: любила вечеринки с танцами и рестораны с цыганами, ночные балы в московских театрах и банкеты в наркоматах. Любила туалеты из Парижа, Вены и Варшавы, котиковые и каракулевые шубы, французские духи (стоившие тогда в Москве по 200 рублей за маленький флакон), пудру Коти и шелковые чулки... и любила поклонников. Нет никаких оснований утверждать, что она была верной женой В. Э. — скорее есть данные думать совершенно противоположное. Также трудно допустить, что она осталась не запутанной в сети лубянской агентуры. В жизнь своего второго мужа (первый был Сергей Есенин) она внесла перманентную драму и полное отсутствие душевного покоя. Так, видно, было, угодно судьбе Всеволода Эмильевича, что как раз тогда, когда в творчестве своем вступил он в полосу высшего расцвета, когда достиг он откровений в искусстве, о которых мечтал и к которым стремился с молодых лет — как раз в это время вошел в его жизнь трагический, деструктивный элемент, развившийся с течением времени в серьезный душевный надлом, подтачивавший его созидательную работу, затемнивший ясность его сознания, если не художника, то руководителя театрального коллектива, ограничивший, в конечном итоге, его творческие достижения. Он любил Райх болезненно и страстно. Точнее было бы сказать, что со временем его страстная любовь приняла болезненный оттенок под влиянием характера и поведения Райх. Мало-помалу его ревность развилась и приняла фантастические размеры, являясь постоянной темой разговора его друзей и вызывая изумление и сожаление. Он ревновал Райх ко всем, к кому только можно было ревновать, иногда даже и к женщинам. Порождением его ревности являлись их постоянные ссоры. Часто он устраивал бурные сцены, не стесняясь присутствием друзей и знакомых. На одном из приемов в честь иностранных режиссеров в ВОКС'е (Всесоюзное

общество культурной связи с заграницей) он начал ссору во время ужина, встал из-за стола, швырнул салфетку и уехал, оставив жену одну. Раз в Париже довел Райх до того, что она выскочила из автомобиля на ходу и пыталась убежать. Он остановил тотчас же машину посреди улицы и бросился догонять ее...

На их приемах и вечерах интересная, общительная и остроумная (у нее был живой и острый ум) Райх была неизменно притягивающим центром общества. И привлекательность и очарование хозяйки умело использовали лубянские начальники, сделав из Мейерхольдовской резиденции модный московский салон «с иностранцами».

Райх играла первую скрипку в их супружеском союзе. Мало что осталось от того бережного внимания, каким всегда были окружены он и его работа со стороны первой жены. Сейчас в их доме хозяином был не он, а Райх. Ее родители жили рядом с ними (в течение двух периодов даже вместе с ними в одной квартире) и проводили лето на подмосковной даче Мейерхольдов. В. Э. теперь почти совсем не работал дома, предпочитая свой, хорошо обставленный комфортабельный кабинет в ТИМ'е.

Самого Всеволода Эмильевича никогда не пытались вовлечь в чекистские интриги. Всё его поведение, до самого его конца, с несомненной очевидностью говорит об этом. В течение второй половины 20-х годов и позже, в связи с его личными неурядицами, а потом и по другим более объективным причинам, развивались в нем раздражительность, несдержанность, постоянное душевное напряжение. И, однако, его порядочность неизменно продолжает оставаться такой же безупречной, как и раньше. Теперь можно было бы найти даже больше свидетельств его сердечности и внимания к человеческому горю, нежели в Петрограде в годы военного коммунизма. Только Енукидзе и Ягода знали, сколько раз он беспокоил их своими просьбами за

своих арестованных друзей и знакомых. Да и не только за них. Друзья просили его за своих друзей, знакомые — за своих знакомых, и почти никогда не отказывал он никому. Даже если в других московских театрах арестовывался кто-нибудь из служивших в нем «бывших», то часто выручал их с Лубянки В. Э. Мейерхольд, обычно даже не зная лично того, о ком хлопотал, как это было, например, с графом Н. П. Шереметевым — музыкантом из театра им. Вахтангова.

Впрочем, к этому театру и ко всем вахтанговцам относился он с трогательным вниманием, вплоть до разрыва в 1930 году. Когда в 1923 году осиротевшая вахтанговская студия возвратилась в Москву после финансово неудачной поездки по скандинавским странам и по Германии, то ее ждала, казалось, неминуемая ликвидация. Лишь благодаря энергичным усилиям и хлопотам Мейерхольда все трудности были преодолены и студия могла продолжать свою деятельность. Нынешний театр им. Вахтангова обязан своим существованием Мейерхольду. Помнят ли об этом сегодняшние руководители этого театра, носящего до сих пор имя Вахтангова?

Но помощь Мейерхольда вахтанговцам не ограничилась одними лишь организационными хлопотами. В конце 1924 года он был приглашен руководителями студии для постановки «Бориса Годунова». Об этой работе В. Э. с вахтанговскими актерами так пишет Б. Е. Захава («Вахтангов и его Студия»): «...Каждая репетиция В. Э. Мейерхольда была большим праздником для коллектива. Коллектив снова получил возможность учиться. Под руководством В. Э. Мейерхольда был разработан общий план постановки пушкинской трагедии, по заданиям Всеволода Эмильевича был выполнен макет художником С. П. Исаковым, наконец, были срепетированы наиболее важные сцены. Довести же работу до конца не удалось по причинам материального характера: задуманная постановка требовала

больших затрат, средства же театра в то время были крайне ограничены... Помощь Студии со стороны В. Э. Мейерхольда выразилась не только в работе над «Борисом Годуновым». Студия пользовалась его советами и указаниями, а иной раз и непосредственной помощью на репетициях, также и в других своих работах. Второй акт «Марион де Лорм» (сцена с комедиантами) носит на себе определенную печать Мейерхольдовской руки...»

«...коллектив Вахтанговского театра до сих пор сохраняет глубочайшую благодарность к Всеволоду Эмильевичу за ту готовность, с которой он откликнулся на просьбу Студии, равно, как и за то внимательное бережное и нежное участие, которое он проявил по отношению к вахтанговской Студии после смерти ее руководителя».

Также сердечно отнесся Мейерхольд и к вдове Вахтангова Надежде Михайловне и к его сыну Сереже, которому в год смерти отца было 14 лет. В. Э. посвятил мальчику свой спектакль «Смерть Тарелкина», принял деятельное участие в его воспитании и помог поступить в архитектурный институт. Когда Сережа Вахтангов окончил свое образование архитектора, Мейерхольд привлек его к работе в ТИМ'е (разработка сценических конструкций в спектаклях «Командарм 2» и «Баня») и поручил ему, вместе с другим молодым архитектором Бархиным, составление проекта и руководство строительством своего нового театрального здания.

Превосходные отношения между Мейерхольдом и семьей покойного Вахтангова сохранились до самого ареста В. Э., в июне 1939 года. Не так счастливо сложились взаимоотношения Мейерхольда и театра им. Вахтангова. Их взаимная, и, казалось, такая верная любовь неожиданно окончилась в один из вечеров второй половины 1930 года. В этот вечер Мейерхольд, вместе со своим другом и биографом Н. Д. Волковым,

пришел в театр Вахтангова смотреть «Коварство и любовь» в постановке Н. П. Акимова. Романтический, изящный и сентиментальный спектакль пришелся не по вкусу вождю революционного театра. Зрелище трогательной любви Фердинанда и Луизы, представленное, по замыслу постановщика, в стиле старинных саксонских миниатюр, даже настолько возмутило Мейерхольда, что он не смог сдержать своего негодования и вышел из границ такта и приличного поведения. Он так громко выражал свое возмущение Волкову во время действия пьесы, что на него оборачивались и негодующе шикали соседи из публики.

— Какая дрянь! Пошляки! Слюнтяи! Мещанство!.. кричал Мейерхольд забывшись, громко, на весь зал. В антракте к нему, как обычно, подошли вахтанговские режиссеры и попросили его пройти за кулисы и высказать исполнителям его мнение о спектакле. В. Э. молча встал и пошел за кулисы, где, вместо объективной критики, обрушил на актеров град резких и обидных выражений. Он начал просто ругаться, когда дошел до Акимова. Долго молча слушали вахтанговцы разбушевавшегося мастера, пока, наконец, не выступила актриса Е. Г. Алексеева. «Что же вы все стоите и молчите?! — обратилась она к своим товарищам. — Тут оскорбляют нашего режиссера, хамят с нашими актерами, а мы стоим и молчим? Да как вы смеете так себя вести в нашем театре?! — закричала она на опешившего Мейерхольда. — Убирайтесь вон и не приходите к нам никогда!»

Смертельно обиженный, В. Э. не заставил повторять эту решительную сентенцию. Он ушел из вахтанговского театра и ушел навсегда. Дипломатические отношения между Мейерхольдом и его театром с одной стороны и театром им. Вахтангова с другой оказались порваными.

О постановке «Ревизора» Мейерхольд начал думать за 18 лет до того, как ее удалось ему осуществить. Еще летом 1908 года, в своих «письмах о театре» писал: «...Мережковский в проникновенной статье «Гоголь и чёрт» дает в руки актеров такую оригинальную характеристику образов «Ревизора», что старым актерам легко внести коррективы в трактовку гоголевских произведений».

И в своем «Ревизоре», показанном почти что накануне сталинских пятилеток — 9 декабря 1926 года, — в результате почти двухлетней тщательнейшей работы, не отступил от старой своей идеи и в основу своего создания положил всю ту же статью блестящего русского мистика Мережковского «Гоголь и чёрт». В афише, извещавшей о премьере «Ревизора», он назвал себя впервые «автором спектакля» и, без сомнения, сделал это по праву.

«Ревизор» в творчестве Мейерхольда — итог очень многого. Это чрезвычайно искренняя его работа — в нее вложил он часть своего сердца и весь свой ум и всю эрудицию. Вложил ли он в нее весь свой талант? И да, и нет. Некоторые сцены принадлежали к его лучшим достижениям. Но многое вышло надуманным, книжным, чересчур сложным для того, чтобы быть большим искусством. Еще раз оправдались слова Вахтангова о Мейерхольде: «В тех работах, где он, ощущая подлинную театральность, не опирается на авторитет книг, где он интуитивно, а не путем реконструкций исторических планов и форм театра, — ищет эти планы и формы у себя, — он почти гениален. Я даже думаю, что он гениален».

В этой постановке скрестились прошлое и настоящее в его творчестве, с постоянными чертами его душевного склада, его индивидуального характера. От прошлого — от Мережковского и Блока — пришел символизм с мистическим оттенком. Гоголевские персонажи превратились в его трактовке в резко очерчен-

ные символы какого-то пышного и мрачного царства, давно уже исчезнувшего в исторических далях прошлого и лишь по капризу фантазии режиссера, оказавшимся наряженным в убор николаевской эпохи.

От современности взял он много для формы и стиля этих символов. В многочисленных критических статьях о «Ревизоре» этот момент никогда не был освещен с достаточной ясностью. А, вместе с тем, он сам раскрыл секрет современных влияний в этой своей работе с полной откровенностью и для тех, кто видел его «Ревизора», нет сомнений в том, что он был прав. Американская кинематография 20-х годов плюс техника актеров его конструктивистского театра — вот современные элементы «Ревизора».

В одной из его речей, обращенной к актерам на репетиции «Ревизора» (отредактированной М. М. Кореневым и изданной в «Никитинских субботниках») он говорил: «...От голого сценического приема к острой четкости театральной передачи живых наблюдений, от ассортимента походочек и интонаций традиционных амплуа к изучению достигнутого в кино такими мастерами, как Крюзе, Кейтон и Чаплин, от анекдота к биографии через социомеханику Мейерхольда — таков ход актерской работы над «Ревизором».

Наконец, органические черты его натуры, будучи отраженными через призму творчества, выразились в пессимистических, сумрачных настроениях, пронизывавших весь спектакль. То было произведение искусства, в котором негативная линия была преувеличена до устрашающих размеров: мелкие провинциальные чиновники-взяточники превратились в столичных прохвостов большого полета, городничий захолустного российского городка — в ловкого мошенника в обличии дебелого молодца-генерала, Анна Андреевна из скромной городничихи стала развратной светской львицей, Хлестаков — аферистом большого масштаба под маской элегантного столичного кавалера и обольс-

стителя дамских сердец, а сам уездный гоголевский городишко вырос до размеров Санкт-Петербурга — главного города необъятной российской империи.

Противоречивость натуры Мейерхольда также получила полное творческое выражение в этом спектакле. Диапазон художественного качества «Ревизора» был необыкновенно велик — от гениального (например, сцена вранья) — до уродливо-отталкивающего (сцена благословения), от смелого взлета фантазии великого мастера — до дерзкого озорства богохульника, от вершин созидания — до цинического разрушения.

Никогда раньше и никогда позже не создавал Мейерхольд ничего более характерного, более типичного для его собственной творческой индивидуальности, нежели «Ревизор». Казалось, все его заигрывания с советской властью, все его связи с правящими кругами так же, как и, выращенный им с таким трудом, его актерский коллектив — всё это нужно было ему лишь для того, чтобы раз в жизни получить ничем и никем неограниченные материальные и художественные средства и сделать, наконец, то, о чем мечтал всю жизнь и в точности так, как мечтал...

Актеры играли так, как он от них требовал — в некоторых эпизодах — превосходно, тонко, блестяще... в других — кривлялись и дурачились. На премьере Хлестакова играл Гарин, Райх играла Анну Андреевну, Бабанова — Марью Антоновну. Музыку написал М. Ф. Гнесин. Оформлял «Ревизора» художник В. П. Киселев по эскизам Мейерхольда. Сцена была заключена в полукруг, сделанный из настоящего красного дерева — символического материала обстановки высших слоев русского общества николаевской эпохи. В полукруглой стене было пятнадцать дверей, которые обыгрывались в массовых эпизодах спектакля. Однако, большинство из эпизодов (их было 15) развертывались на небольших покатых площадках с самыми

необходимыми предметами обстановки, выезжавшими из-за кулис на середину сцены. Вся сцена использовалась в эпизоде дачи взяток, когда одновременно из всех пятнадцати дверей появлялись чиновники со сторублевками в руках. И, конечно, в последней сцене приема у городничего, которую Мейерхольд развернул в пышный великосветский бал с блестящей кадрилью, когда цепь нарядных гостей проносилась по авансцене и затем через весь зрительный зал.

Формально в основе мейерхольдовской трактовки «Ревизора» лежала идея обличения всей гоголевской эпохи российской истории в целом. Отсюда, как будто и были все символические преувеличения и обобщения. За это объяснение странностей постановки ухватились дружественные ему критики, изо всех сил стремясь представить его новое произведение созвучным идеологическим задачам советского культурного воспитания масс. Но это была лишь вполне понятная и простительная «ложь во спасение». Никаких объективных задач В. Э. не ставил и не разрешал в своем «Ревизоре». Этот спектакль был, может быть, самым субъективным его созданием за всю его жизнь.

Когда его Хлестаков менял обличья на глазах у публики, с обнажением сценического приема — то надевал военный мундир (в трактире, на виду у городничего), то становился питерским сановником, то превращался в опытного ловеласа, то это был, в сущности, все тот же Арлекин, меняющий маски — старинный Арлекин из милых его сердцу времен его молодости, из «Балаганчика» и «Шарфа Коломбины». И в жутком финале спектакля, выраставшем из сцены бала у городничего — пышного, великолепного мейерхольдовского бала — звучал лейтмотив его трагического творчества, воплощенный средствами театрального искусства с огромной художественной силой. Городничий читал свой последний монолог все неистовей, все исступленнее, пока не сходил с ума. Звучали

свистки, вбежавшие городовые вязали безумного городничего в смирительную рубаху. Упавшую в обморок Анну Андреевну уносили за кулисы. Гости застывали в знаменитой немой сцене и тогда, под звон колоколов, вырастал из-под авансцены белый занавес с золотой надписью, возвещавшей о приезде настоящего ревизора. Через минуту начинал затухать яркий свет в зрительном зале и занавес поднимался, открывая взорам зрителей группу глинянных манекенов, заменивших окаменевших гостей.

«Ревизор» вызвал небывалую бурю в советском театральном мире. Страсти, споры и дискуссии разгорелись с яростью, напомнившей в увеличенных размерах былые петербургские словесные битвы по поводу мейерхольдовских постановок между его защитниками и противниками. Пресса в центральных газетах и партийных журналах почуяла недоброе и злобно обрушилась на спектакль. К ней присоединился консервативный обывательский лагерь, шумно возмущавшийся «поруганием» великого классика и разгромом традиций.

Зато почти все, что еще оставалось в советской России интеллигентного, с вызывающей страстностью, походившей на отчаяние, взяло спектакль под свою защиту. Замечательно, что Луначарский выступил с восторженной статьей (в ленинградской «Красной газете» от 15 декабря 1926 г.). Наркомпрос называл «Ревизор» Мейерхольда «замечательным достижением нашего театрального искусства», спектаклем «совершенно из ряда вон выходящим».

Блестящую статью написал Андрей Белый, пытаясь найти глубокие гоголевские мотивы в мейерхольдовском создании.

«Два месяца в Москве стоит крик: Мейерхольд нанес оскорбление Гоголю; специализировавшись, «народный артист Республики» подобрался к Гоголю, чтобы камня на камне не оставить на гоголевском творе-

нии; он поступил с особой злобой, точно он с Гоголем сводил счеты; не просто сломал пьесу Гоголя, а около полутора года ломал: со смыслом!

Гоголь смеялся здоровым смехом: Мейерхольд убил здоровый смех; театр Гоголя столетия несли «на традициях» щиты театров; Мейерхольд разбил щиты, Гоголь — свалился и раскололся на тысячу кусков, где восстановить Гоголя?

По-моему — перечитать Гоголя: пока что, — гоголевский текст не изорван Мейерхольдом.

Вместо этого, в первых рецензиях о постановке набат: безобразие! Следует-де Москвой, всей Москвой, вооружившись с ног до головы, двинуться на Мейерхольда; и Москва, не видавшая «Ревизора», волнуется: высосана кровь нашего национального гения; в среде, где и не читают Гоголя, сонно передают вместе со сведениями о выигрышных билетах: «Мейерхольд исказил Гоголя». Барышня, придя на представление, ушла разочарованной: «Это же Гоголь, а мне говорили...»

...Тройка мчит Гоголя к «Мертвым душам», гонится Петербург Хлестаковым — за Гоголем; о Хлестакове он пишет (в «Предуведомлении»), что это фантасмагорическое лицо, которое, как лживый обман унеслось вместе с тройкою. Хлестакова мы видели в незабываемом образе Чехова,*) ну а фон, из которого вышел он? Где была показана гипербола этой жути, — до вздрога, и до горячечной рубахи «Записок сумасшедшего»? Где бред и вопль на постановочном фоне театра Гоголя?

Я их не видел и не слышал.

Нет — видел и слышал: в постановке у Мейерхольда».

Статья Андрея Белого напечатана в сборнике «Никитские субботники», посвященном мейерхольдовско-

*) М. А. Чехов играл Хлестакова в постановке «Ревизора» на сцене Художественного Театра.

му «Ревизору», изданном в 1927 году в Москве. В этом же сборнике помещена статья М. А. Чехова о «Ревизоре» — одна из лучших статей, вообще когда-либо написанных о творчестве Мейерхольда, с исключительной глубиной проникавшая в двойственную и противоречивую природу его творчества.*)

Одновременно с работой над «Ревизором» В. Э. был занят в съемках фильма «Белый Орел», ставившийся Протазановым по сценарию на тему рассказа Леонида Андреева «Губернатор».

Мейерхольд был приглашен играть главную роль губернатора и сыграл ее превосходно, в острохарактерном плане, дав запоминавшийся образ болезненного и жестокого сановного старика. Фильм был выпущен на экран в следующем 1927 году и имел хороший успех как в Советском Союзе, так и заграницей (в частности, в Америке). Это был единственный актерский дебют В. Э. в советский период его деятельности.

«Ревизор» — последний спектакль блестящего периода творчества Мейерхольда, начавшегося весной 1922 года постановкой «Великодушного Рогоносца».

Вскоре после первого представления «Ревизора», целый ряд разнообразных причин и несчастливо сложившихся обстоятельств привели к образованию тяжелого, хронического кризиса в его творчестве, в свою очередь вызвавшего, вначале постепенную, незаметную для постороннего наблюдателя, а затем все более стремительную и явную художественную деградацию его театра.

К субъективным причинам этого кризиса принадлежали: во-первых, серьезные организационные нелады в его театре, тесно связанные с некоторыми осо-

*) Статья М. А. Чехова приведена полностью в конце этой книги.

бенностями его личной жизни того времени, во-вторых, начавшееся в 1927 году ослабление его контактов в правящих кругах и некоторое, вначале, правда, не слишком заметное, ухудшение его положения в политическом смысле, в связи с возвышением Сталина и сталинской клики и вытеснением «правых» из государственной жизни страны.

Объективной причиной кризиса являлась, становившаяся для него все более трудной, проблема современного репертуара. Однако начало всех его последующих больших неприятностей лежало прежде всего в нем самом и в Райх.

Несмотря на многочисленные его положительные качества, он никогда не принадлежал ни к великим педагогам, ни к большим организаторам. Только одной единственной черты нехватало в нем, но этого оказалось достаточно, чтобы радость создания монолитного органического театрального коллектива, преданного ему и его идеям, оказалась неизведанной им никогда. Он был очень личным, крайне пристрастным человеком. Мудрая объективность, бескорыстное, жертвенное служение искусству — чем в такой высокой степени обладали великие создатели театров Станиславский и Вахтангов — этими качествами не обладал Мейерхольд.

Только этим можно было объяснить то, что атмосфера в ТИМ'е ко второй половине 20-х годов стала во многом напоминать закулисную атмосферу старомодного частного театра, где примадонна была супругой или дамой сердца антрепренера и посему пользовалась весьма значительным влиянием в художественных вопросах, используя его, конечно, для своей собственной выгоды.

Именно такая атмосфера создалась в театре великого революционного режиссера, долженствовавшего служить примером для всех революционных театров мира, и, создавшись, повлекла за собой цепь неспра-

ведливостей, обид и интриг, забытых в большинстве лучших театров России еще с дней основания московского Художественного Театра.

В МХАТ'е так же, как и в его студиях, так же, как и в театре Вахтангова, личные взаимоотношения между самыми ответственными из руководителей и актерами или актрисами не играли никакой роли в художественной деятельности театра и не оказывали на нее ни малейшего влияния. Например, в театре им. Вахтангова ни одной актрисе никогда не могло даже в голову придти, что ее подруга получила ту или иную роль благодаря протекции влиятельного покровителя, либо самой попросить кого-нибудь из друзей замолвить за нее словечко на художественном совещании. Полная объективность художественного руководства была абсолютно вне всяких сомнений и подозрений.

К сожалению, все это не относилось к ТИМ'у. Всеволод Эмильевич был полновластным диктатором в своем театре и это было, конечно, совершенно естественно. Хотя именно из-за его диктаторских замашек ушли из ТИМ'а еще осенью 1922 г. его выдающиеся ученики С. Эйзенштейн и Г. Александров. Но уже совсем плохо было то, что диктатура его определялась не только интересами искусства, но иногда и интересами его жены. Он всячески выдвигал и рекламировал Райх, часто в ущерб художественным достоинствам его постановок, потому что, хотя благодаря его исключительным усилиям, актерская техника его супруги сильно улучшилась с течением времени, все же Райх ни в одном из больших русских театров того времени никогда не могла бы претендовать на первое положение. В. Э. отдавал ей все роли, какие она хотела получить. Ставя «Ревизора», он выдумал сложные добавления и изменения гоголевского оригинала, специально для того, чтобы сделать роль Анны Андреевны — ее роль — центральной ролью спектакля. В начале 1928 года он возобновил постановку «Великодушного Ро-

гоносца», посвятил ее Райх («верному другу и товарищу З. Р.») — и дал ей играть роль Стеллы. Странно, что такой огромный художник, как он, ослепленный своим чувством, не увидел, что эта роль, требовавшая от исполнительницы воздушной легкости и гимнастической ловкости, совершенно не подходила грузной и располневшей Райх и провал его супруги был совершенно неминуем. Он и не замедлил последовать, сопровождаемый саркастическими замечаниями московских критиков (Тальников в «Современном театре» от 28 февраля 1928 года).

Но что было гораздо хуже, нездоровая обстановка ТИМ'а явилась основной причиной того, что его лучшие актеры начали уходить от него. Вскоре после премьеры «Ревизора» ушла в Театр Революции Бабанова — это был очень большой удар для мейерхольдовской труппы. В течение второй половины 20-х годов ушли: Охлопков, Орлов, Штраух, Гарин, Яхонтов, Свердлин. Давно уже возвратился в родной вахтанговский театр Захава. Из всей блестящей группы воспитанников первых выпусков его «вольных мастерских» один лишь Игорь Ильинский (не считая, конечно, Райх) преданно остался до самого конца со своим учителем, мужественно перенося все многочисленные трудности, которые по воле сталинских властей предстояло испытать ТИМ'у.

К концу 20-х годов, по своему актерскому составу, театр Мейерхольда уже никак нельзя больше было причислить к категории московских театров первого класса. С этих пор престиж ТИМ'а как в советском, так и в западном театральном мире будет держаться только на высокой репутации его знаменитого руководителя. Опять, как в былые петербургские времена, Мейерхольду приходилось иметь дело с недостаточно квалифицированной труппой.

Вскоре к актерскому кризису ТИМ'а присоединился кризис современного репертуара.

Единственный художественный компромисс, на который оказался способным идти Мейерхольд — был компромисс с его собственной женой. В отношении же советской власти он оказался наредкость неуступчивым.

Во времена НЭП'а давление на театры со стороны правительства было совершенно незначительным и выражалось главным образом в рутинной главреперткомовской цензуре. Но в 1927 году, когда Сталин закончил завоевание власти, разгромил группу Троцкого и начал свое «обострение классовой борьбы» — положение резко изменилось.

Еще только прошлой осенью 1926 года сатирическая комедия М. Булгакова «Зойкина квартира», концертно поставленная и разыгранная в театре Вахтангова, была восторженно встречена даже центральной партийной прессой. А через год этот великолепный спектакль был снят с репертуара «по требованию советской общественности» как «идеологически невыдержанный и классово-чуждый».

К десятилетию октябрьской революции приготовил Эйзенштейн свой новый фильм «Десять дней, которые потрясли мир», но показать его зрителям в оригинальной версии так и не пришлось. Причиной было более или менее правдивое изображение событий гражданской войны и огромной роли, которую играл в них Троцкий. Сталин лично настоял, чтобы фильм был переработан и все кадры с Троцким вырезаны. Новый изуродованный фильм был выпущен на экран только лишь в начале следующего 1928 года и имел у зрителей успех весьма посредственный, сравнительно с триумфом «Броненосца Потемкина».

С этого же времени советские театры стали усиленно наводняться потоком благонадежных пропагандных пьес 2-го сорта и ниже по своим литературным и драматургическим качествам.

К десятой годовщине большевистской революции на сценах московских театров уже шли следующие спектакли: в Художественном Театре — «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, в Малом — «Любовь Яровая» Тренева, в театре Вахтангова — «Виринея» Сейфуллиной, «Барсуки» Леонова и «Разлом» Лавренева, в театре МОСПС — «Шторм» Билль-Белоцерковского.

Последняя современная пьеса, поставленная Мейерхольдом в его театре — «Мандат» Эрдмана, по художественным достоинствам, ни в какое сравнение не могла идти с этой советской «классикой» (так теперь именуются в сов. печати «Бронепоезд», «Любовь Яровая», «Разлом» и «Шторм»). «Мандат» был несравненно выше всех этих лубочных пропагандных сочинений.

«Рычи, Китай» ставил не сам Мейерхольд, а его ученик Федоров. Теперь же, после «Ревизора», когда с увлечением и свободно он работал над своим сложным замыслом представления бессмертной комедии — теперь особенно невыносимым было для него переключение на примитивную агитационную макулатуру.

Он и не стал этого делать. Его «подарок» советской власти к ее 10-й годовщине носил откровенно издевательский характер.

Он взял скверную, сусальную пьесу о советской деревне Родиона Акульшина «Окно в деревню» и поручил ее ставить целой бригаде режиссеров: Боголюбову, Велижеву, Зайчикову, Райх, Козикову, Кожанову, Логиновой, Локшиной, Мологину, Нестерову, Темерину и Цетнеровичу. Роли же распределил между студентами первых двух курсов своего ГЭКТЕМАС'а.

Многолюдный «постановочный штаб» разработал план постановки спектакля, заключавшийся в том, что «Окно в деревню» слагалось из четырех равноправных по значению элементов: музыки, кино, диапозитивов и театрального действия — каковым и надлежало заменить отсутствовавшую в пьесе сюжетную линию. Чего только не «вмонтировали» в этот спек-

такль двенадцать мейерхольдовских режиссеров! Настоящая молотьба вручную на сцене переходила на кино-экран, где показывали сложные сельскохозяйственные машины новейшей конструкции. Шумное ярмарочное гуляние с танцами, песнями и подлинной каруселью с деревянными лошадками, сменялось показом на экране всякой заморской техники — поезда, автомобили, аэропланы, трамваи неслись на зрителей с сумасшедшей быстротой.

В результате получилось некое зрелище, которое позже Керженцев, не без оснований, назвал «карикатурой на советскую деревню».

Одно из первых представлений «Окна в деревню» В. Э. показал деревенским партийным активистам, проводникам сталинской политики «наступления на классового врага». После просмотра спектакля активисты были приглашены высказать свое мнение о нем на диспуте, организованном в московском «Доме печати» 22 ноября 1927 года.

Деревенские коммунисты выступили на этом диспуте и в один голос осудили «Окно в деревню» самым категорическим образом. Но критика их совершенно не касалась художественных недостатков постановки, а шла исключительно по политической линии. Возмутило их прежде всего то, что на сцене не была показана классовая борьба угнетаемой деревенской бедноты против «кулаков-эксплоататоров».

В конце диспута им ответил сам В. Э. (надо отдать ему должное — хотя он иногда и присваивал себе львиную долю лавров своих учеников — как это было, например, в случае с «Рычи, Китай», но и удар критики и партийной общественности, направленный сейчас против своих питомцев, принял весь на себя, хотя спектакль не ставил и имел все основания не быть за него ответственным).

Мейерхольд обратился к деревенскому партактиву с короткой речью, чрезвычайно надменной и презрительной по тону.

«Окно в деревню» строилось не для деревенского, а для городского зрителя, — сказал он активистам, — у нас много театров изображают классовую борьбу. Мне, поэтому, нет необходимости изображать ее... Мы сделали установку не на того зрителя, а вы не на тот театр». («Современный театр», 20 декабря 1927 г.).

---

12 марта 1928 года прошла премьера «Горе уму» — весьма вольной интерпретации великой грибоедовской комедии. Спектакль получился очень музыкальный, и во многих своих сценах изящный, но в целом поверхностный, формальный, по художественной своей значительности ни в какой мере не сравнимый с «Ревизором». Превосходным было оформление художника Н. П. Ульянова. Большой оркестр, помещавшийся в глубине сцены, сопровождал действие хорошей старинной музыкой: Баха, Глюка, Бетховена, Фильда и Шуберта. «Горе уму» было посвящено Л. Н. Оборину — незадолго до того взявшему первый приз на международном конкурсе пианистов в Варшаве.

Но выпуск в течение трех лет всего лишь двух своих постановок классических пьес, и ни одной современной, — конечно, это было недостаточно для вождя самого революционного театра в мире («Мандат» был показан 20 апреля 1925 года. С тех пор и до весны 1928 года В. Э. поставил лишь «Ревизора» и «Горе уму»). Современный репертуар был Мейерхольду нужен, как воздух. Но обращаться к политически выдержанным драмоделам новой сталинской формации он все-таки не хотел. К этому времени относятся его несколько отчаянных попыток заполучить в портфель театра пьесы немногих советских писателей, которых

он считал талантливыми и которые действительно были таковыми.

В «Литературной газете» от 9 декабря 1935 года приведен текст телеграммы, посланной им Маяковскому 4 мая 1928 года.

«Последний раз обращаюсь твоему благоразумию. Театр погибает. Нет пьес. Репертуар снижать не хочу. Прошу серьезного ответа, можем ли мы рассчитывать получить твою пьесу течение лета. Телеграфь срочно Свердловск. Центральная гостиница.

Мейерхольд».

В это же время он сделал поистине героическое усилие поставить новую блестящую комедию Эрдмана «Самоубийца».

Эта острая сатирическая пьеса, на тему о бунте личности против безнадежной и беспросветной тоскливо-серой жизни советских обывателей, была уже до того принята к постановке театром Вахтангова, но вскоре запрещена главреперткомом за «клевету на советскую действительность».

Мейерхольд, при помощи своих связей (Рыков все еще был председателем Совнаркома), добился отмены запрещения исключительно для своего театра, и с удвоенной энергией принялся за постановку «Самоубийцы». Спектакль был доведен до генеральных репетиций, но в самый последний момент, после личного вмешательства Сталина, был запрещен специальным приказом ЦК. Этот инцидент, без сомнения, весьма способствовал ухудшению и без того не слишком благожелательных отношений между вождем театрального октября и будущим «отцом народов».

В. Э. болезненно реагировал на это первое открытое вмешательство Кремля в его творческую деятельность.

Вскоре (летом 1928 года) советское правительство послало на международный театральный фестиваль в Париже два московских театра: театр им. Вахтангова

и ТИМ. Спектакли обоих театров были восторженно приняты и публикой и прессой французской столицы и В. Э. решил использовать этот свой первый международный успех самым неожиданным образом. Он возбудил официальное ходатайство перед Совнаркомом о разрешении ему и его театру остаться заграницей на том основании, что в Советском Союзе, ввиду репертуарного кризиса, ему нечего ставить и нечего делать. Само собой разумеется, что хлопоты его встретили самый решительный отказ и ТИМ, после 14-дневного пребывания в Париже, благополучно возвратился в Москву.

Маяковский выручил своего старого товарища по первым опытам революционного театра и прислал, наконец, обещанную пьесу.

А кто в зажиме разрух,
Когда паровозам жрать было нечего,
Руку протянул Маяковскому широкоплечему,
Через ад протащив «Мистерию Буфф»

— декламировали студенты московского университета на юбилейном чествовании Мейерхольда в 1923 году.

На этот раз Маяковский протянул руку Мейерхольду. 13-го февраля 1929 года состоялось первое представление «феерической комедии» «Клоп».

Эта самая остроумная из пьес Маяковского не ставится сейчас на советских сценах, хотя как раз в наши дни раздаются со страниц советской печати многочисленные призывы возобновить постановки драматургических произведений «лучшего и талантливейшего поэта нашей советской эпохи».

«Клоп» — это яркая и острая сатира на советский быт, на те его многочисленные темные стороны, которые и по сей день не изжиты, да и вряд ли будут когда-нибудь изжиты, до тех пор пока в Кремле существует коммунистическое правительство.

Содержание «Клопа» вкратце сводится к следующему: молодой рабочий Присыпкин в поисках «изящной жизни» и «мещанского» семейного уюта женится на дочери парикмахера со звучным именем Эльзевира Ренессанс. Свадебное торжество переходит во всеобщее пьянство и заканчивается большим пожаром. Сгорают все действующие лица, кроме Присыпкина, который проваливается в погреб и замерзает во льду, образовавшемся от воды, заливавшей пожар. Через 50 лет Присыпкина находят во льду и социалистическое общество будущего решает разморозить его. Но Присыпкин с его пьянством, руганью, нечистоплотностью и пошлыми вкусами оказывается настолько чуждым идеальным людям 1979 года, что для него не находится лучшего места, как в клетке зоологического сада, где он демонстрируется в качестве «поразительного паразита», вместе с занесенным им в новый мир клопом «редчайшим экземпляром вымершего, популярнейшего в начале столетия животного».

В финальной сцене комедии Присыпкин в клетке вдруг замечает публику в зрительном зале. Обрадованный, он кричит своим современникам: «Граждане! Братцы! Свои! Родные! Откуда? Сколько вас? Когда же вас всех разморозили? Чего же я один в клетке? Родимые, братцы, пожалуйте ко мне!»

Из комедии Маяковского В. Э. сделал очень живой и остроумный спектакль. Превосходно играл Присыпкина Игорь Ильинский. В основу постановочного замысла «Клопа» он положил идею противопоставления двух резко различных миров — неопрятного, пошлого, мещанского настоящего и светлого мира будущего. Первые картины спектакля, происходившие в наши дни, были оформлены художниками Кукрыникс'-ами в реалистическом стиле. Оформление сцен, происходивших в 1979 году, Мейерхольд поручил художнику-конструктивисту Родченко. Для сочинения музыки к этой второй части спектакля В. Э. пригласил Д. Д.

Шостаковича. Это было первое привлечение к работе в драматическом театре молодого композитора, тогда известного лишь в кругах специалистов и столичных любителей музыки. Шостакович написал к «Клопу» очень талантливую музыку. Особенно яркое впечатление производило оркестровое вступление к «миру будущего».

Вообще представление обличительного сатирического памфлета Маяковского, в трактовке Мейерхольда, переходило в восхищение современным космополитическим стилем нашего столетия на фоне отвращения к отталкивающим формам убогой советской действительности. Не духом «светлого социалистического будущего» веяло от стальных конструкций Родченко и от острых ритмов, неожиданных гармоний и ультрамодернистской инструментовки Шостаковича (находившегося тогда в «джазовом» периоде своего творчества), а духом современного Запада, с его высокой индустриальной культурой, комфортом и конструктивистскими формами нового искусства.

«Клоп» имел большой успех у москвичей, но исключительно скверную прессу. Начиналась эпоха первой пятилетки и политическую бдительность сталинских надсмотрщиков в прессе было уже трудно обмануть. Особенно обрушились критики на автора пьесы Маяковского, считая его главным виновником «клеветнического» спектакля. Нельзя не признать, что, со своей точки зрения, они были правы. В основном Мейерхольд в своей постановке не отошел от авторского замысла, но лишь подчеркнул и выделил вторую позитивную часть содержания «Клопа», придав утопическому «миру будущего» столь милые его сердцу современные западные черты.

В том же 1929 году на сцене ТИМ'а прошли премьеры еще двух спектаклей на современные советские

темы. То были: трагедия И. Сельвинского «Командарм 2» (24 июля) и комедия А. Безыменского «Выстрел» (19 декабря).

Интересную и глубокую, идеологически противоречивую пьесу талантливого поэта Сельвинского (в то время лидера литературной группы советских конструктивистов) Мейерхольд поставил с большим настроением. В его интерпретации пьеса приняла характер героической легенды о делах и днях давно исчезнувшего прошлого. Спектакль на тему из эпохи гражданской войны был как бы подернут дымкой воспоминаний. У зрителей вызывал он чувство отрезанности прошлого от настоящего, тоскливое чувство о том, что лишь одно прошлое было по-настоящему революционным, что настоящее не имеет к этому минувшему революционному прошлому никакого отношения.

«Выстрел» — комедию партийного борзописца Безыменского — Мейерхольд ставить сам не стал, а отдал четырем своим ученикам: Зайчикову, Козикову, Нестерову и Бондаренко. Это был совершенно незначительный спектакль, несравненно более низкий по художественному уровню, нежели все другие спектакли за все время существования ТИМ'а.

В течение третьего десятилетия века — от «Зорь» до «Выстрела» — театр Мейерхольда прошел сложный и неровный путь, заключавший в себе блестящую творческую кульминацию периода 1922-1926 г.г. Агитационные опыты предварили эту кульминацию, комплекс личных и объективных причин обусловил ее спад.

Однако, начавшаяся творческая деградация ТИМ'а, о причинах которой мы подробно говорили выше, не привела к изменению стиля характера и форм в работах Мейерхольда. Лишь значительно позднее — в 1934 году — наметилось такое изменение и то в незаконченных, зыбких формах. После «Ревизора» последовало лишь постепенное снижение качества постановок (причем, главным образом, из-за понижения квалифи-

кации актерского персонала), но стиль этого качества остался неизменным. Это все тот же второй период его творчества советских лет, который начал он в январе 1925 года постановкой «Учителя Бубуса», и элементы которого он последовательно развивал во всех своих последующих работах без исключения (постановки его учеников: «Рычи, Китай», «Окно в деревню» и «Выстрел», конечно, не в счет).

Некоторые внешне-технические театральные приемы нашли свое законченное выражение в этом периоде и явились для него характерными. То были:

1) Преобладание зрелища над действием.

2) Искусство позы и «декоративной паузы».

3) Постоянный фон спектакля.

4) Предельное ограничение площади действия.

5) Вынесение актера как можно ближе к зрителю.

6) Самостоятельное значение предметов. На сцене появляется дорогая обстановка, мебель, посуда, веера и т.д.

Этому периоду свойственна «игра вещей» вместо «игры вещами» периода «Рогоносца» и «Леса».

Но попрежнему ТИМ остается театром представления — театром игры. Это все тот же условный театр, проходящий через различные этапы своей истории вместе со всем искусством нашего века.

Б. Алперс в своей книге «Театр социальной маски» дает великолепную характеристику творчества второго периода театра Мейерхольда:

«В первом периоде рационализм театра Мейерхольда согревался сатирическим темпераментом театра, теперь же он сковывает холодом сценические композиции театра, лишает их агитационной силы. В них есть свой пафос. Но этот пафос не похож на ту эмоциональную взволнованность, которая так легко перекидывается со сцены в зрительный зал. Это скорее пафос мысли, обращенной в прошлое и увлеченной гигантскими очертаниями исчезнувших исторических

массивов. Этот пафос мало доступен широкой зрительной массе. Он свойствен людям поздних ущербных культур, с чрезмерно развитым, рафинированным эстетическим чувством. В нем ощущается тот специфический холод, который сковывает созерцателя мертвых пространств и остановившегося времени истории...

Со сцены мейерхольдовского театра исчезает борьба... Вместо действенного драматического процесса, театр Мейерхольда открывает со своей сцены неподвижные мертвые ландшафты потухшей планеты. Прошлое встает в этих спектаклях, как зловещая легенда... Это призраки потерявшие власть над нами...

В создании этих ландшафтов театр обнаруживает исключительное мастерство и своеобразный мрачный темперамент...

«Мандат», «Ревизор», «Горе уму» показывают прошлое как мертвое царство, потерявшее всякую власть и всякую связь с нашими днями.

В этом смысле эти спектакли мало актуальны. Кроме того, сложный изысканный язык мейерхольдовских пластических обобщений, где каждый образ перерастает в эмблему, в знак, понятие, где каждая вещь, введенная на подмостки, должна раскрывать часть темы спектакля — этот запутанный язык остается темным и невнятным для аудитории.

...В «Клопе» тема о современном мещанине перерастает в тему о мещанстве вообще, общую для всех социальных категорий...

«Командарм 2» — тема трагедии Сельвинского — борьба индивидуальности-интеллигента за свое право делать революцию и определять ее течение... И эту острую, такую злободневную тему Мейерхольд еще больше отодвигает назад, придавая ей спокойную историческую окраску.

Мало того, театр заостряет внимание и мастерство на создании легендарного облика событий, незаметно, уводя их дальше, в глубь веков, напластывая на

лица партизан 18-го года черты древних воинов, легендарных героев степной вольницы. В этом спектакле не показано ни одного человека, который уцелел бы до наших дней. Это мертвые, вернее, убитые люди, легендарные герои легендарного времени.

Оттого так неподвижно стоят они на месте со своими длинными пиками. Оттого так медленны и торжественны их движения, и печать странной задумчивости лежит на всем их облике. ...Скифская, грустная песня часового в последнем акте воссоздает неповторимый колорит исторической древности всего действия в «Командарме».

С чувством возмущения первыми насилиями властей над творческим процессом, с тревогой и опасениями за будущее, встречали Мейерхольд и его театр новое десятилетие века — сталинские 30-е годы. Сгущались грозовые тучи на политическом горизонте советского государства. Предчувствовалось наступление грозной силы, чуждой и враждебной всему, что дорого было сердцу Мейерхольда-художника. В стране коллективизация, сопровождавшаяся разливом террора, шла полным ходом. В ноябре 1929 года Бухарин был выброшен из Политбюро. Рыков и Томский получили выговоры от ЦК за «серьезные идеологические ошибки» и «потворство контрреволюционным элементам». Через несколько дней все трое опубликовали покаянные письма с признанием своих грехов и с торжественным обещанием не повторять их в будущем.

Без своих влиятельных покровителей Мейерхольд оказывался одиноким и беззащитным в мире, где отныне каждый неверный шаг был чреват опасностями, где каждое непродуманное слово могло оказаться роковым.

Он встречал этот новый, жестокий и коварный век с тревогой, но без страха, неся в душе не смирение обывателя перед сильным, но презрение и ненависть воина, готового не на капитуляцию перед врагом, но на битву до конца.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

Первая половина тридцатых годов — время планомерной, настойчивой консолидации сил, глубоко враждебных современному русскому искусству. Далеко не сразу вкусы и взгляды Сталина и сталинцев в искусстве получили свое выражение в организации совершенного аппарата духовной инквизиции. Вплоть до учреждения Всесоюзного Комитета по делам искусств в 1935 году, надзор за культурной жизнью народа выполнялся прежним «кустарным» способом — с помощью обычной партийной цензуры (Главрепертком) и так называемого «общественного мнения», выражаемого партийной критикой центральных газет. Но только с наступлением эпохи сталинских пятилеток и цензура и критика делались с каждым месяцем все более придирчивыми, все более нетерпимыми, все более суживался идеологический критерий, все более грубым и вызывающим становился тон.

Процесс советизации репертуара драматических театров развивался с большой быстротой, и к 1933 году более половины всех пьес, шедших на московских сценах, составляли пропагандные пьесы советских авторов, на темы гражданской войны и индустриального строительства, в большинстве своем крайне низкого литературного качества. Но великое наступление на форму еще не начиналось, и лучшие из русских режиссеров всю свою творческую фантазию употребляли на то, чтобы из недоброкачественного драматургического материала создавать по возможности интересные и

яркие постановки. Иногда им это удавалось. В течение первого пятилетия 30-х годов на московских сценах еще можно было увидеть много талантливых и блестящих спектаклей. Однако, лишь отчасти это можно было бы отнести к театру Мейерхольда. ТИМ уже вступил в полосу своего постепенного упадка и даже гениальные творческие взлеты его руководителя не в силах были изменить общую печальную картину. Почти в каждой из постановок этих лет есть эти взлеты, но теперь они кажутся слишком случайными на фоне общего несовершенства, производя впечатление ослепительных молний на темном небе. Ни один из мейерхольдовских спектаклей 30-х годов нельзя было счесть художественно законченным произведением искусства. Наоборот, каждый из них был слабее своего предшественника. Антагонизм между Мейерхольдом и генеральной линией сталинской репертуарной политики не только не ослабевал, но обострялся с каждым годом, и в этой борьбе явно побеждал сильнейший.

Пока шла воинствующая советизация театрального репертуара, творческое увядание ТИМ'а было медленным, не всегда заметным для стороннего наблюдателя. Когда же, в январе 1936 года, организация тоталитарной идеологии в области искусств была завершена и началось наступление на форму и стиль — тогда наступила агония.

В 1930 году, в издательстве «Теакинопечать», была издана небольшая книга Мейерхольда под названием «Реконструкция театра», составленная из стенограмм трех докладов, прочитанных В. Э. зимой 1929-1930 г.г. в Ленинграде, Киеве и Харькове.

В этих докладах Мейерхольд с большой ясностью и откровенностью изложил свое новое творческое кредо и, перечитывая сейчас страницы «Реконструкции театра», видишь, до какой степени его идеалы

театрального искусства были противоположны ортодоксальным принципам большевистского театра «социалистического реализма».

По идее Мейерхольда, новый театр должен быть, прежде всего, театром синтетическим:

«... Вся масса тех, кто жаждет не только хлеба, но и зрелищ, тянется к таким спектаклям, которые бы его, зрителя, захватили всецело, которые брали бы не только его мозг, но и сердце.

... Те, кто строят спектакли, стремятся создать их прежде всего в особом разнообразии. Отсюда их стремление вовлекать в зрелище по возможности все виды искусства.

Те проекты, которые предлагал когда-то Вагнер в деле создания своеобразного синтетического театра, который бы втягивал на сцену не только слово, но и музыку, и свет, и «чары» изобразительных искусств, и ритмические движения, казались когда-то весьма утопическими. Теперь мы видим, что именно так нужно создавать спектакли: нужно использовать все средства, какие налицо в других искусствах, все средства, чтобы органическим сплавом таковых воздействовать на зрительный зал».

От былого аскетического конструктивизма начала 20-х годов Мейерхольд звал теперь к конструктивизму эстетическому, в котором нетрудно разглядеть характерные черты стиля современного западного искусства:

«... В условиях нашей сегодняшней обстановки надо снять лозунг, который был нами когда-то провозглашен и который был так сильно профанирован твердолобой частью нашей театральной критики. Я говорю о лозунге «долой красивость».

... Постройка хорошей, прочной конструкции (для игры актеров удобный прибор) не избавляет нас от необходимости строить ее красиво. Форд, выпуская хорошую, прочную машину, тоже стремится

к тому, чтобы она была красива, причем, природа этой красоты, конечно, иная, чем та, в среде которой возникали произведения художников «мира искусств», например.

У Форда красивость машины возникает как следствие удобства и прочности этой машины.

... Нужно всем так называемым культуртрегерам в области театральной культуры напрячь еще большие усилия, чтобы искусство наше заливало страну красотою».

Новый театр должен иметь в своем распоряжении все современные технические возможности:

«... Мы, строящие театр, долженствующий конкурировать с кино, мы говорим: дайте нам до конца довести нашу задачу кинофикации театра, дайте нам осуществить на сцене целый ряд технических приемов кино-экрана, дайте нам возможность перейти на сцену оборудованную по новой технике... и мы создадим такие спектакли, которые будут привлекать не меньшее количество зрителей, чем кино-театры.

Революция в области перестройки формы и содержания современного театра остановилась в движении своем вперед лишь из-за отсутствия средств на переоборудование и сцены и зрительного зала».

Мейерхольд мечтает о новых театральных залах, построенных по типу современных спортивных стадионов: без ярусов, без разбивки зрителей по разрядам:

«... Нужно учесть потребность современного зрителя воспринимать спектакль не в количестве 300-500 человек, а в количестве тысяч, исчисляемых десятками (смотрите, как до отказа наполняются стадионы, где ныне показывают свое искусство футболисты, волей-болисты, хоккей-команды и где завтра будут показываться театрализованные спортивные игры).»

Однако, техника не должна подменять собой актера и автора пьесы:

«... Как и в прошлом, так и в настоящем, судьба театра всецело остается зависимой от объединения драматурга с актером».

Но актер этот, конечно, законченный синтетический мастер мейрхольдовской школы, а само представление — грандиозная классическая мейерхольдовская постановка, разбитая на эпизоды:

«... где игра актера проводится в приемах игры, то драматического, то оперного актера, то танцовщика, то эквилибриста, то гимнаста, то клоуна».

Вызывающе звучат выпады Мейерхольда против партийного агитационного репертуара, как раз в те дни закреплявшего свое завоевание советских сцен:

«... Театр, опирающийся на риторику резонеров, театр сугубо агитационный, но антихудожественный, уже вскрыт, как вредное явление».

И совсем уже исключительной по смелости представляется его атака против пьес на темы из эпохи гражданской войны, в то время составлявших основу советского театрального репертуара:

«... показ событий из гражданской войны не вызывает в нас бодрости. И мы не удивились бы, если бы зрительный зал, по окончании спектакля, хором сказал: «Как хорошо, что прошло это тяжелое время».

Осуждая советскую драматургию за ее серость и скуку, за кровожадность и злобу, мечтал о радости, об улыбке:

«... которых в каждой революции так же много, как и крови.

... Нужно избирать и показывать со сцены такие темы, сюжеты и образы, чтобы трепетал в зрительном зале жизнерадостный подъем. Ни в театре, ни в кино наши режиссеры не добиваются этого... довольно мрачных красок, довольно страшных картин!

... Ах, отчего так редко показываются, или совсем не показываются на фоне революционных боев, люди с улыбкой на лицах.

... Вот этого нехватает. Этой улыбки не светится в пьесах, проводящих на 100% нашу идеологию. Становится скучно, а скептики начинают ворчать: «опять идеология!»

И, наконец, удар в сердце идеи большевистского театра, как важнейшего инструмента партийной пропагандной машины:

«... довольно! Давайте-ка хоть на время отойдем от этой, так называемой идеологии, дайте хоть немного музыки, света, что хотите, только ободрите же нас, чорт возьми, искусством вашим!..»

---

16 марта 1930 года состоялось первое представление «Бани» Маяковского — «драмы с цирком и фейерверком».

На этой работе Мейерхольда лежала печать творческой усталости. Возможно «Баня» — пьеса значительно более прямолинейная и тенденциозная, нежели «Клоп», не смогла вдохновить его. Архитектурную конструкцию оформления и прозодежду он взял из своего же «Великодушного Рогоносца», вращающиеся концентрические круги на полу сцены — из «Мандата». В зрительном зале — совсем как на «Земле дыбом» в 1923 году — висели лозунги, специально написанные Маяковским:

Долой бутафорские тряпки и сор!

Переделывай жизнь коммунист-режиссер!

Приезжавшая на «машине времени» из будущего «фосфорическая женщина — делегатка 2030 года» была одета в серебристое блестящее трико и кожаный авиационный шлем и походила не на идеальную коммунистическую активистку, а на изящ-

ную и легкомысленную современную танцовщицу из хорошего западного мюзик-холла.

Спектакль был встречен критикой чрезвычайно неприязненно, а пьеса была взята под сильное подозрение по части идеологической («клеветническое изображение советской действительности»). Премьера «Бани» состоялась за четыре недели до самоубийства Маяковского.

К этому же времени (весна 1930 года) относятся первые хлопоты Мейерхольда о разрешении на постановку драмы С. Третьякова «Хочу ребенка». В течение нескольких последующих лет В. Э. безуспешно пытался поставить эту пьесу на тему о развале семейных отношений в Советском Союзе и о невозможности построить здоровое социалистическое общество без крепкой семьи. Впоследствии, при ликвидации ТИМ'а, так и не увидевшая света пьеса Третьякова была одним из главных козырей властей против Мейерхольда.

Как далеко зашел В. Э. в своей работе над «Хочу ребенка»?

В театральном отделе нью-иоркской библиотеки есть две фотографии макетов оформления этой пьесы. Воздушно-легкие постройки из бетона, стали и стекла, строгие и простые, как здание Объединенных Наций, так выглядят на снимках сценические конструкции Мейерхольда для пьесы «врага народов» и «шпиона» Третьякова. Факт существования законченного макета говорит о том, что процесс режиссерской работы над постановкой зашел довольно далеко. Можно предположить, что В. Э. так же, как и в случае с «Самоубийцей», самонадеянно положился на остатки своих связей (Енукидзе, Ягода) и попытался работать над пьесой до конца. Но до генеральных репетиций дело на этот раз не дошло. Никто в Москве, включая главреперткомовцев, никогда не увидел «Хочу ребенка».

Осенью 1930 года ТИМ уехал на гастроли в Берлин и в Париж. Советскому правительству тогда очень нужна была валюта, и оно с готовностью дало разрешение на это заграничное турнэ, организованное европейскими поклонниками Мейерхольда на гарантированных условиях.

Художественный успех гастролей был неплохой в Берлине и совсем средний в Париже. Ослабевший актерский состав ТИМ'а не произвел, на этот раз, особенно выдающегося впечатления на западных театралов, а Райх в роли Стеллы в «Великодушном Рогоносце» вызвала саркастические замечания европейских критиков.

По возвращении в Москву Мейерхольд подготовил и в марте 1931 года выпустил свою следующую постановку — трагедию Всеволода Вишневского «Последний решительный».

В этом патетическом революционном спектакле В. Э. с большим темпераментом поставил финал - сцену защиты маленькой пограничной заставы группой из 22 моряков и их гибель от наступающих полчищ иноземных врагов. Особенно сильное впечатление производил этот финал на генеральной репетиции (пишущему эти строки удалось присутствовать на ней), когда моряки били по наступавшим «фашистам» из настоящего пулемета системы «Максим» настоящими холостыми патронами и вдобавок постреливали из наганов, целясь поверх голов публики в направлении балкона, откуда неслись бутафорские барабанные громы и треск деревянных трещеток, изображавшие неприятельскую канонаду. Сейчас описание этой сцены, вероятно, вызывает улыбку у читателей, но ни один из многочисленных батальных эпизодов, виденных автором в московских театрах, никогда не вызывал у него такое жуткое ощущение настоящего боя, как этот мейерхольдовский финал из «Последнего решительного».

В конце сцены моряков убивали всех до единого. Последний, смертельно раненый защитник заставы с трудом приподнимался и писал мелом на стене «170.000.000 — 22». В это время из чудом уцелевшего среди разгромленной обстановки радио-репродуктора раздавались звуки развеселого фокстрота. Умиравший матрос слабеющей рукой доставал наган и с выражением беспредельной ненависти выстрелом заставлял замолчать репродуктор.

После генеральной репетиции этот финал был запрещен главреперткомом и затем был переработан Мейерхольдом в направлении ослабления батальных средств и придания всей сцене менее реального характера.

«Последний решительный» имел скверную прессу. «Правда» писала (7 марта 1931 года), что «... в постановке Мейерхольда недостатки пьесы не только не выправляются, но вырастают до гиперболических размеров». Театровед М. Гус («Театр») утверждал, что «Мейерхольд обошел классовую борьбу в ее действительно существенных и важных проявлениях и в «Последнем решительном». Спектакль стрелы своего обличения направил против рутины старого балета, против пьянства и бытового разложения деклассированных субъектов, сумевших пробраться в ряды красного военно-морского флота».

В. Э. на критику теперь обращал меньше внимания, нежели когда-нибудь раньше. Работал теперь неспеша, с холодком (от былой невероятной энергии мало что осталось), выпускал по одному спектаклю в год. Весной 1932 года показал «Список благодеяний» Юрия Олеши.

Странно, что сталинские цензоры пропустили постановку этой талантливой, запутанной, идеологически-двусмысленной пьесы, в которой рассказывается, как молодая советская актриса Елена Гончарова бежит от советской власти в Париж и там

в таких словах объясняет своей подруге причины своего бегства: « Ты думаешь, это грубые жалобы на отсутствие продуктов? Не бойся. Это другое. Я говорю о преступлениях против личности. Есть многое в политике нашей власти, с чем я не могу примириться...

... Революция лишила меня прошлого и не показала мне будущего. А настоящим моим стала мысль. Думать. Я думаю, только думаю. Мыслью я хотела постигнуть то, чего не могла постигнуть ощущением. Жизнь человека естественна тогда, когда мысль и ощущение образуют гармонию. Я была лишена этой гармонии и оттого моя жизнь в новом мире была неестественна. Мыслью я воспринимала полностью понятие коммунизма. Мозгом я верила в то, что торжество пролетариата естественно и закономерно. Но ощущение мое было против. Я была разорвана пополам. Я бежала сюда от этой двойной жизни и если бы не бежала, то сошла бы с ума».

Наряду с мастерски написанным образом Гончаровой, психологически-сложным, противоречивым и очаровательным, Олеша вывел в «Списке благодеяний» твердокаменных большевиков новой сталинской формации — комбриг Федотов, Лахтин, Дьяконов. Все это «жалкие манекены» (по словам правоверного советского критика В. Кирпотина), действующие и чувствующие, как тупицы, говорящие прописные истины суконным языком недоучек.

Тот же Кирпотин в разносной статье о драматургии Олеши, надо признать, совершенно справедливо определил основную идею «Списка благодеяний»: «Новый мир пришел на смену развалившемуся старому, но вместе с тем, кончилось богатство индивидуальной, творческой страстной деятельности... начинается всеобщая уравниловка, полезная для здоровья, но бедная духовно-физкультурная биомеханика».

Мейерхольд интересно поставил близкую ему по духу и по содержанию пьесу, введя в спектакль один новый остроумный формальный прием (особенно широко примененный им через три года в постановке «Дамы с камелиями»), создававший оригинальные зрительные эффекты. Мизансцены были поставлены по диагонали, под углом к линии рампы. Получилось так, как будто, по выражению самого В. Э. «зритель смотрел на сцену из-за кулис».

Пресса не критиковала «Список благодеяний», а ругалась. Через несколько недель спектакль был снят с репертуара.

К этому времени относится важное событие, сыгравшее исключительную роль во всем, что произошло затем в истории советской культурной жизни и, в частности, в судьбе Мейерхольда и его театра. Весной 1932 года в Москву из Италии возвратился Максим Горький.

23-го апреля этого же года был опубликован подготовленный при его участии правительственный декрет об упразднении пролетарских группировок в литературе и в искусстве. Под вывеской «борьбы с левацкими загибами на культурном фронте» советская власть делала большой шаг на пути к созданию единой тоталитарной организации контроля творческой жизни страны.

Для Мейерхольда всё это было крайне неприятно. Еще с давних петербургских лет он совершенно не выносил Горького и горьковской драматургии и, нет сомнений в том, что «буревестник революции» платил ему тою же монетой.

В Москве Горький был принят Сталиным с распростертыми объятиями и тотчас же, в качестве председателя только что организованного Союза советских писателей, получил неограниченные возможнос-

ти идейного руководства советской литературой. В московских театрах воцарилось засилие горьковского репертуара. В театре им. Вахтангова поставили «Егора Булычева» и «Достигаева», в Художественном — «В людях» «Булычева», «Враги» и возобновили «На дне», в Малом — «Вассу Железнову».

Один Мейерхольд демонстративно не принял участие в работе над драматургией Горького, предпочитая лучше не ставить ничего, нежели ненавистные пьесы «отца пролетарской литературы». Список мейерхольдовских грехов против сталинского режима, и без того уже весьма длинный, быстро увеличивался.

Летом 1932 года ТИМ переехал из своего здания на Садовой Триумфальной в театральное помещение значительно меньших размеров в Пассаже на Тверской (ул. Горького). Причины переезда были серьезные — на месте старого ТИМ'а должны были начаться работы по строительству нового здания театра Мейерхольда по проэкту молодых архитекторов Бархина и Вахтангова. Тогда никто не предполагал, что этот временный переезд превратится в постоянный и новый ТИМ так и не будет никогда построен. Наоборот, и сам В. Э. и его почитатели были исполнены самых радужных надежд. Казалось, скоро должны будут осуществиться его давние (еще со времен первой книги Георга Фукса, прочтенной в 1906 году!), заветные мечты. Вождь революционного театра получит превосходное театральное помещение, построенное по самому последнему слову техники, с учетом всех его личных пожеланий, специально приспособленное для демонстрации новейшего театрального искусства.

Увы, то были лишь мечты. В действительности же ТИМ, уже растерявший лучшую часть своей труппы (из первоклассных актеров остались лишь Ильинский и Зайчиков), притесняемый властями, без репертуара,

с урезанными кредитами, переехал в маленький и неудобный театрик, со скверно оборудованной сценой, с тесными кулисами, со старомодным зрительным залом всего лишь на несколько сот мест...

Период времени от постановления 23 апреля 1932 года и до открытия первого съезда писателей осенью 1934 года, был отмечен некоторой относительной терпимостью в делах литературных, коснувшейся не только области формы, но и области идеологической. Казалось, существовавшая до постановления классовая дискриминация в литературе, деление писателей и поэтов на «пролетарских» и «попутчиков», перестала существовать. Как показали дальнейшие события, терпимость это была лишь тактическим маневром, облегчившим, последовавшее в недалеком будущем, приведение всей советской литературы к единому знаменателю социалистического реализма. Но, после апреля 1932 года группа талантливых писателей «попутчиков» заняла заметное положение в советском культурном мире и, вплоть до начала великой чистки 1936 года, пользовалась значительным авторитетом в вопросах, связанных с литературой и искусством.

Это группа интеллигентных литераторов*), вплоть до самого момента ее идейного и отчасти физического разгрома в годы ежовщины, составила дружественную опору для Мейерхольда и его театра. В течение всего времени от 1932 до 1936 года — и даже до 1937! — вся советская партийная «общая» печать неизменно выступала с нападками против Мейерхольда, а специальные литературные издания (толстые журналы и «Литературная газета» — тогда еще

*) Олеша, Пастернак, Сельвинский, Багрицкий, Зозуля, Бабель и др. — Эрдман не мог быть причислен к ней т. к. был арестован уже в 1933 году, Пильняк — немногим позже.

заслуживавшая своего названия) брали его под свою защиту и часто помещали объективные, иногда явно благожелательные, реже восторженные, статьи и заметки об его деятельности. Впрочем и одна из больших центральных газет, в своем театральном отделе, взяла на короткое время дружественный Мейерхольду курс — то были «Известия», в пору 1934-36 г.г., когда Бухарин был их главным редактором.

Премьера пьесы ленинградского писателя Ю. Германа «Вступление» состоялась в январе 1933 года. То была слабая, рыхлая по форме пьеса на тему из студенческой жизни догитлеровской Германии, разыгранная слабыми актерами и поставленная большим режиссером.

По словам критика Д. Тальникова (журнал «Театр и драматургия» № 4, 1933 г.), Мейерхольд, «один истинный творец и истинный актер своего театра, он и есть «театр Мейерхольда» даже при плохом выполнении и осуществлении его идей. В этом можно было лишний раз убедиться в настоящем сезоне, на таком преплохом спектакле, как «Вступление». Пьеса, вернее совершенно ничтожный сценарий — никак не могла вдохновить Мейерхольда... Но стоит проскучать вечер из-за тех двух-трех моментов подлинного театрального искусства, по-настоящему высокоталантливых и острых озарений в этом спектакле, которые не так часто найдешь в чистых, гладких и прилизанных спектаклях других театров».

«Вступление» было последней пьесой советского драматурга и вообще последней современной пьесой, поставленной Мейерхольдом. После нее, до самого конца, В. Э. не показал своим зрителям ничего, кроме нескольких классических пьес, оправдывая слова Алперса, написанные о нем в 1930 году: «для него (Мейерхольда. Ю. Е.) современный быт — это неустоявшийся материал, в котором много эстетичес-

кого шлака, случайной накипи, недостойной художественного воспроизведения».

Может быть, проще было сказать, что новая советская драматургия сталинских времен была так безгранично противна Мейерхольду лживостью своего содержания и убогостью своей литературной формы, что он предпочитал рисковать своим положением, только бы не иметь с ней никакого дела. Современная же западная драматургия была, конечно, запретным плодом для него — потому классики и оставались теперь его единственным прибежищем.

Вообще же развитие репертуарного кризиса ТИМ'а шло далеко не мирными, пассивными путями. Мейерхольд, да и его немногочисленная верная гвардия, сопротивлялись упорно и смело всем нажимам «сверху». Борьба за хорошие пьесы изобиловала многочисленными опасными инцидентами, хлопотами, заявлениями, критическими высказываниями, иногда даже открытыми возмущенными выпадами против тех или иных зигзагов сталинской генеральной линии. Еще во время обсуждения «Самоубийцы» Эрдмана Райх, выступая в защиту пьесы, бросила несколько нелестных замечаний по поводу коллективизации и пятилетки. На диспуте о «Клопе» (в Доме Герцена в декабре 1929 года), сам В. Э. сказал, перефразируя известный сталинский лозунг, «нам надо не догонять и перегонять Запад, а учиться у него». На дискуссии о «Списке благодеяний» в московском клубе работников искусств (в мае 1932 г.), в ответ на обвинения поэта А. Суркова в показе «вымышленных героев и вымышленных конфликтов», заявил, что внутренний конфликт Елены Гончаровой — это «характерный и органический конфликт для каждого мыслящего и мало-мальски интеллигентного советского гражданина». На партийной чистке весной 1933 года категорически отверг все до одного обвинения — в «антиобщественности», в уходе от советской дей-

ствительности, в игнорировании советского репертуара, в отсутствии самокритики, в атмосфере «семейственности», в недостаточной политвоспитательной работе среди коллектива ТИМ'а и т.п. — не только отверг, но и прочел членам коммиссии по чистке надменное наставление, сводившееся к тому, что «не вам меня учить» и вообще невеждам не следует совать нос в дела искусства.

В марте 1933 года В. Э. выпустил «Свадьбу Кречинского» Сухово-Кобылина — в некоторых своих сценах талантливый и интересный спектакль, но в основном, повторявший многие из обычных мотивов его прежних постановок, в первую очередь «Ревизора».

В «Свадьбе Кречинского» так же, как и в своей интерпретации гоголевской комедии, он шел от случайного к общему, не выделяя центральную линию действия, но, наоборот, стремясь захватить темы лежавшие за пределами авторских сюжета и смысла пьесы. Так же, как и в «Ревизоре», когда он попытался на материале комедии показать на сцене весь мир творчества Гоголя, так и в одну пьесу Сухово-Кобылина он захотел вложить смысл и атмосферу всей трилогии, для чего связал «Свадьбу Кречинского» с «Делом» и со «Смертью Тарелкина», с обычной смелостью перекроив и дополнив авторский текст. Так же, как и «Ревизор», «Свадьба Кречинского» по своему колориту, по характеру трактовки образов уходила в его творческое прошлое давних символических времен. Спектакль был пронизан таинственными, сумрачно-мистическими настроениями.

По словам критика М. Гуса, «Кречинский — еще больше дьявол-Арлекин, чем его воплощение в Хлестакове. В начале спектакля его окружает тайна, его не видишь, лицо его остается неизвестным. Вот появляются одни только руки, руки мага и чародея. И обитает Кречинский в какой-то преисподней, где

собирается придуманная Мейерхольдом шайка помощников страшного афериста».

Сам В. Э. в своей статье об этой постановке («Красная газета», 14 апреля 1933 г.) так определил образ Кречинского, стараясь, как это часто он делал, усыпить бдительность критиков и прикрыть символический замысел пропагандной вывеской: «Кречинский — тип властного и страшного афериста, призванного действовать в мире в качестве агента великого капитала».

Кречинского мастерски играл Игорь Ильинский, тонко выполняя острый, гротесковый рисунок роли. Атуеву играла Райх и ее роль (так же, как и роль городничихи в «Ревизоре) была сильно раздута Мейерхольдом и образу был придан мало свойственный ему эротический характер, что было отмечено даже целомудренными советскими критиками (Д. Тальников, в журнале «Театр и драматургия»). Вообще, пылкая страсть В. Э. к его второй супруге и вся чувственная, нездоровая атмосфера его личной жизни в те годы бесспорно нашла свое отражение в его творчестве, внеся в него элемент ранее ему не свойственный. Женские сценические образы, теперь неизменно игравшиеся Райх, бывали не только преувеличены режиссерской интерпретацией и искусственно перемещены в центральный план спектакля, но и окрашены в густые эротические цвета. Многие эпизоды «Ревизора» были заполнены демонстрацией очень рискованного и далеко заходившего флирта Анны Андреевны и Хлестакова. В «Горе уму» много внимания было уделено любовным забавам Софьи с Молчалиным и ее частым переодеваниям на глазах у зрителей.

Исключительно для Райх принял Мейерхольд к постановке «Даму с камелиями» Александра Дюма-сына. Премьера этой трогательной старинной мелодрамы состоялась 19 марта 1934 года и сопровож-

далась сенсационным успехом у московских зрителей. Надо было, конечно, иметь очень большую смелость и полнейшее пренебрежение к политическим задачам советского театра для того, чтобы в начале второй сталинской пятилетки включить в репертуарный план столичного театра «Даму с камелиями». И только уже совсем отчаянный храбрец мог осуществить постановку этой в высшей степени «идеологически невыдержанной» пьесы в том плане, который был избран Мейерхольдом. Во всех своих постановках классических пьес в советский период своей жизни, В. Э. всегда себе ставил и разрешал сложные проблемы по «вскрытию» авторского материала, заостряя социальный смысл произведения (не всегда, правда, в политически благонамеренном направлении), запутывая и вводя в заблуждение не слишком искушенных партийных критиков. Но в «Даме с камелиями» он ничего не стал «заострять» и «вскрывать». Наоборот. Главной своей задачей поставил донести мелодраму Дюма в полной неприкосновенности до советской публики.

«Дама с камелиями» была первой и единственной пьесой за всю историю ТИМ'а, в которой Мейерхольд не выбросил и не изменил ни единого слова и оставил весь текст в полной неприкосновенности, лично сверив перевод с оригиналом. На первом диспуте о спектакле, состоявшемся через неделю после первого представления в доме писателей, когда оппоненты осыпали его упреками за выбор «плохой и ненужной» пьесы, В. Э. ответил, что «Дюма является образцом и для советского драматурга и для советского актера».

Спектакль поставил он с большой любовью и тщательностью, применив свой новый метод диагонального построения мизансцен. Атмосфера и стиль Парижа середины прошлого века была воссоздана на сцене с исключительной эрудицией, с тонким и

изысканным вкусом. Мебель, посуда, вазы и статуэтки, подсвечники и часы на камине, серебряный туалетный прибор и шкатулка на столе — все это были подлинные, антикварные вещи, сделанные в эпоху «бидермайера». Когда В. Э. спросили (на одной из открытых репетиций в присутствии иностранных гостей), не думает ли он, что можно было бы обойтись и обычной бутафорией, так как зритель из зала все равно не отличит подлинную обстановку и настоящие вещи от подделки и не оценит их, то он ответил так:

«Зритель не оценит, но зато оценят актеры. Чудесные, старинные вещи, сделанные много лет тому назад, каких уже не умеют делать теперь, — заключают в самих себе дух минувшей эпохи. И актеры, находясь в окружении этих вещей, почувствуют образы и страсти былого и вернее передадут их. А вот уж это заметит и оценит зритель».

Однако, следует признать, что это эффектное заявление носило больше платонический характер. Актерский состав театра Мейерхольда был тогда уже настолько слаб, что даже самыми сильнодействующими средствами нельзя было бы заставить ансамбль участвующих играть так, как это было нужно их руководителю. Где уж было тут надеяться, что прекрасная обстановка пробудит сценические таланты у рядовых актеров и сотрудников ТИМ'а, в большинстве своем теперь состоявших из неопытной молодежи низкой квалификации, с посредственными внешними данными.

В «Даме с камелиями» с особенною резкостью, до тех пор небывалой в спектаклях Мейерхольда, выступала грань между режиссерскими замыслами и актерским исполнением. Вкусу, культуре, аристократизму, фантазии, мастерству режиссера, противостояло исполнение, от посредственного (в главных ролях) до совсем плохого (эпизодические роли, мас-

совые сцены и балет). Впрочем, было одно исключение — сама «дама с камелиями». В Москве, в театральных кругах в то время много говорили о невероятной работе, проделанной В. Э. со своей женой над ролью Маргариты. Вероятно, это так и было, потому что, бесспорно, роль эта была большим достижением Райх. Надо сказать, что и по своей внешности Райх была единственной настоящей «дамой» во всем спектакле. Даже ее возлюбленный Арман Дюваль (которого в общем неплохо играл Царев — ныне народный артист СССР и директор Малого театра) был простоват, и, несмотря на все старания В. Э., двигался по сцене и носил фрак без естественной непринужденности и элегантности, столь характерной для истинного аристократа.

Зато Райх была очень хороша. И ее великолепный грим, и блестящие туалеты вызвали восхищение московских актрис, уже и не говоря о публике. Благородный, изысканный, режиссерский рисунок ее роли, в соединении с ее обаятельной внешностью, заставлял зрителей забывать обычное несовершенство ее игры, рассудочной, искусственной и холодной.

В «Даме с камелиями» В. Э. продемонстрировал еще раз свое необычайное творческое непостоянство, имевшее, действительно, мало прецедентов в истории искусств. В серьезные пьесы классиков он вводил фривольный, чувственный элемент, превращая целомудренных героинь в легкомысленных любительниц приключений, на строгом тексте строил сцены рискованнейшего флирта. А вот любовную французскую мелодраму сделал шедевром целомудрия и скромности. Внутренняя чистота отношений Маргариты и Армана была им преувеличена и подчеркнута с особенной настойчивостью. Все любовные сцены были совершенно лишены эротики и разрешены в сдержанно трогательных тонах. В эпизоде расставания Маргарита и Арман вели диалог приглушенными го-

лосами, стараясь быть внешне спокойными и изо всех сил сдерживая слезы. И лишь один единственный раз Арман проводил рукой по щеке своей возлюбленной, вытирая непрошенную слезу и этот скромный жест производил на зрителей потрясающее впечатление. Стоявшая в зале тишина сменялась всхлипываниями и сморканиями.

Впрочем, возможно, реакция москвичей 1934-36 годов на «Даму с камелиями» вообще была черезчур эмоциональна. Тысячи советских граждан прилагали немалые усилия чтобы попасть на этот спектакль (билеты на «Даму» было всегда достать очень трудно) и делали это потому, что хотели посмотреть нечто, что нельзя было уже увидеть ни в одном советском театре, что уже давным давно исчезло со всех советских сцен — изящную, сентиментальную, очень буржуазную пьесу, абсолютно без намека на какую-либо идеологию и даже без претензии на всякие «социальные обличения» — приходили, чтобы посочувствовать личной трагедии, каких уже не было в окружающей жизни, ибо кругом бушевали страсти и трагедии совсем другого рода.

Вся пресса обрушилась на «Даму с камелиями». Даже в те времена обычно дружественная Мейерхольду «Литературная газета» поместила резко отрицательную статью Вс. Вишневского (6 апреля 1934).

Некоторые из нападок критиков были, следует признать, вполне справедливы. Тальников был, без сомнения, прав, когда в «Театре и драматургии» писал об убожестве игры акторов в массовых сценах спектакля, «столько же походивших на парижан, как и на китайцев». Отмечали технически слабые танцы во втором акте и даже скверную дикцию у некоторых исполнителей второстепенных ролей. Качество актерского исполнения в ТИМ'е теперь уже находилось вне границ контроля Мейерхольда и он сам это знал лучше, нежели кто-нибудь другой. Видный американ-

ский театровед и режиссер Ли Страсберг во время своего посещения Москвы в 1934 году присутствовал на нескольких репетициях в театре Мейерхольда. Однажды, между ними и В. Э. произошел следующий выразительный диалог:

— Все, что ваши актеры делают на сцене очень интересно, но не думаете ли Вы, что было бы еще лучше, если бы они не так равнодушно относились к действию и больше бы переживали? — спросил Страсберг.

— Конечно, было бы гораздо лучше, — согласился Мейерхольд.

— Так почему же они этого не делают?

— Просто потому, что они плохие актеры, — ответил В. Э., пожав плечами.

Как ни странно, но в середине 30-х годов заграничных посетителей в ТИМ'е бывало едва ли не больше, нежели когда-либо в прежние времена. Слава Мейерхольда и его театра, действительно заслуженная блестящими успехами в двадцатых годах, лишь теперь дошла до широких театральных кругов Запада и большинство из иностранцев, приезжавших в Москву, считали своим долгом побывать на репетициях ТИМ'а. Правительство было совершенно бессильно противодействовать этому паломничеству в один из столичных театров, а возможно и не стремилось к этому, считая, что гораздо выгоднее было из ТИМ'а сделать одну из приманок для интуристов, превратив его в нечто вроде своеобразного отделения легального Торгсина.

Многие из репетиций театра Мейерхольда в эти года потеряли столь естественный для всех репетиций облик будничной, черновой театральной работы и превратились в некое очень занимательное зрелище, в демонстрацию высокого режиссерского мастерства, расчитанную, прежде всего, на многочисленных гостей, присутствовавших в зрительном зале и для них

предназначенную. В московских театральных кругах того времени было распространено мнение, что репетиции ТИМ'а были теперь много интереснее, чем его спектакли и, без сомнения, это было истиной, потому что в спектаклях участвовали в большинстве своем посредственные и плохие актеры, а в репетициях «участвовал» превосходный актер и великий режиссер — сам Мейерхольд. В. Э. теперь иногда буквально «играл» всю репетицию, подробнейшим образом показывая занятым актерам их роли, перевоплощаясь в различные образы пьесы, демонстрируя блестящую трансформаторскую технику актера-«мейерхольдовца», тут же фантазируя и развивая свои интереснейшие режиссерские идеи. Причем, все это было облечено в формы, не оставлявшие сомнений в том, что демонстрация предназначалась не столько для актеров на сцене, как для сидевших в зале заграничных гостей.

Внешняя обстановка репетиций Мейерхольда приняла теперь необыкновенно официальный, торжественный характер. Все иностранцы, побывавшие на них, отмечали, прежде всего, надменно аристократические манеры и поведение самого В. Э. В этот период его жизни Мейерхольд одевался с большой элегантностью, уделяя своей внешности исключительное внимание.

Многие из знавших Мейерхольда в дореволюционные времена отмечали его нарочитую небрежность в одежде, с некоторым налетом «богемы», и это в эпоху, когда большинство из русской художественной элиты одевалось превосходно, а многие даже изысканно. А вот в годы второй сталинской пятилетки, когда даже самые важные из «руководящих товарищей» — директора заводов, высшие партийные начальники — появлялись в кабинетах своих наркомов, в театральных и ресторанных залах, облаченные в сапоги или бурки, в гимнастерки, подпоясанные кав-

казскими ремешками, или в полувоенные тужурки «под вождя» — в эти годы Мейерхольд предпочитал носить великолепные костюмы от лучших портных, меняя их ежедневно, английские галстуки, итальянские шляпы, дорогие лайковые перчатки, причем все это в подчеркнуто строгом, очень аристократическом, консервативном стиле.

Это как раз теперь завел он у себя в театре порядки, напоминавшие напыщенный церемониал при дворе монарха небольшого, старомодного государства. Когда он входил в репетиционный зал, раздавалась команда помощника режиссера: «Встать! Мастер идет!» Передвигался по помещениям ТИМ'а всегда в сопровождении целого штаба: режиссеры-ассистенты, помощники режиссера, консультанты, секретари, стенографистки, переводчицы из Интуриста и ВОКС'а — был даже специальный молодой человек по имени Л. Варпаховский для «записи» спектаклей (с помощью невероятно сложной системы), с целью сохранения их для потомства в анналах истории театра. Когда рядовых актеров приглашал к себе в кабинет для «разноса» или (теперь очень редко) для поощрения, то садиться не приглашал.

Отнюдь не стремясь оправдывать это, в высшей степени недемократическое поведение В. Э., признаем, что дистанция между его художественной квалификацией и таковой у среднего актера ТИМ'а тридцатых годов была, действительно, огромной. Вряд ли теперь рядовой мейерхольдовец мог вообще даже понять идеи своего мастера, слишком уже необъятна была пропасть между их культурными уровнями, слишком различны были теперь их мысли и даже язык, на котором они говорили...

В сентябре 1934 года, в Москве, в колонном зале Дома Союзов начались заседания первого съезда со-

ветских писателей. От ЦК компартии съезд приветствовал Жданов. С основным докладом выступил Горький, впервые сформулировав и теоретически обосновав «социалистический реализм», как основной стиль художественного творчества в «эпоху строительства социализма в одной стране». Некоторые из более интеллигентных и творчески независимых писателей, присутствовавшие в зале, почувствовали опасность в этом, на первый взгляд невинном "credo" литературы и искусства, наступавшей новой эры в истории большевизма. В речах Бабеля, Олеши, Ясенского, даже в докладе Бухарина о поэзии чувствовались ноты сомнений, испуга и даже протеста (особенно в выступлении Бабеля). Но, литературные сталинцы на съезде взяли верх — при активном содействии бывших пролеткультовцев.*)

Относительное затишье на идеологическом фронте, продолжавшееся около двух лет, подходило к концу. Сейчас же после окончания съезда начался период организации аппарата по проведению соцреализма в творческую практику советской культурной жизни. На деле это значило насильственное введение не только пропаганды, но и эклектики. Отныне властями официально рекомендовалось создавать новые агитационные по содержанию произведения искусства, пользуясь приемами творчества второй половины прошлого века. Картины надлежало писать «под» Репина и Сурикова, симфонии — под Чайковского, оперы — под Римского-Корсакова, стихи — под Некрасова и Апухтина, театральные спектакли — под Малый театр времен молодой Ермоловой. Некто Залевский, поместивший в декабре 1917 года статью в «Известиях петроградского совета рабочих и солдатских депутатов» об опасностях со стороны футуристов, стремящихся при-

*) Во время доклада Бухарина возмущенно встали со своих мест и вышли из зала: Демьян Бедный, Безыменский, Жаров, Уткин, Алтаузен и другие.

сосаться к пролетариату «и замутить чистоту пролетарских путей в искусстве» мог торжествовать. Сталинские власти приняли определенное решение железной метлой вымести всякого рода «футуристов» из советского искусства. Начиналась подготовка великого наступления на «формализм». Даже среди наиболее интеллигентных представителей русского искусства не все тогда понимали, что советское правительство брало на себя задачу разрушения современного художественного стиля, то есть, в сущности, разрушение подлинного художественного творчества. Этот сложный процесс потребовал от Кремля многих усилий и хитроумных тактических маневров, и лишь через пятнадцать лет, в послевоенную эпоху «ждановщины», увенчался «успехом», да и то весьма ненадежным и временным в некоторых областях искусства.

В следующем 1935 году был организован «Всесоюзный комитет по делам искусств при совете народных комиссаров СССР» — сокращенно ВКИ. Вместе с централизованными, организационно усиленными союзами (писателей, композиторов, архитекторов и так далее), ВКИ составил стройную и мощную систему по управлению художественным творчеством и для направления этого творчества в русло «социалистического реализма».

Как ни странно, но Мейерхольду опять посчастливилось. По недосмотру или по недомыслию сталинского отдела кадров, первым председателем ВКИ был назначен П. М. Керженцев — интеллигентный старый большевик ленинской закваски, высоко ценивший талант В. Э. и его былые заслуги по созданию революционного театра. Вплоть до самого конца 1937 года Керженцев, если и не отводил совсем кремлевские удары от Мейерхольда (это было не в его возможностях), то значительно смягчал их силу, неоднократно давая возможность В. Э. искупить грехи и встать на правед-

ный путь благонамеренного художника «великой сталинской эпохи».

Но усилия Керженцева оказались тщетными.

Чеховский спектакль, показанный 25 января 1935 года, был последней законченной работой Мейерхольда на сцене его театра. Составлен он был из трех водевилей: «Юбилея», «Медведя» и «Предложения», объединенных режиссером в одно целое с помощью музыкального оформления и некоего сквозного действия, выраженного названием спектакля — «33 обморока».

Это была постановка, в которой яркие театральные краски, хорошая музыка, особенно блестящая световая палитра, большое количество остроумных режиссерских трюков, сочетались с глубокой творческой усталостью, со скептицизмом и разочарованностью ее создателя. В результате получился совсем не веселый Чехов, а главное, не вполне нормальный и недобрый... Основным смыслом представления оказалась неврастения действующих лиц, выраженная, во всех больших и малых кульминациях спектакля, 33 обмороками и сопровождаемая системой музыкальных лейтмотивов. В «Литературной газете» от 30 марта 1935 г. некий критик, скрывшийся под псевдонимом «зритель», желая, вероятно, сделать Всеволоду Эмильевичу «идеологический комплимент», писал, что «... Мейерхольд вернул чеховским водевилям ту ненависть и презрение, которые возбуждали их персонажи в самом Чехове и которые были растрачены многочисленными любителями добродушного юмора».

Без сомнения, и ненависти и презрения было в избытке в мейерхольдовской постановке, но были ли они у Чехова?

В рецензиях центральной прессы оказалось на этот раз много справедливых обвинений. «33 обморока» бы-

ло одним из самых формальных, рассудочных и бесстрастных произведений Мейерхольда и даже технически виртуозная игра Игоря Ильинского в роли Ломова не могла изменить общее впечатление. По мнению М. Гуса (журнал «Театр»), «стремление слово заменить музыкой привело Мейерхольда в «33 обмороках» к тому, что спектакль превратился в словесно-пантомимическую иллюстрацию к нескольким десяткам музыкальных номеров».

В начале ноября 1935 года Мейерхольд возобновил постановку «Горе уму», значительно ее переработав. Текст грибоедовской комедии на этот раз претерпел меньшие изменения, по сравнению с первой редакцией спектакля в 1928 году и в постановку были введены некоторые приемы китайского театра Мей-Лан-фана, незадолго до того гастролировавшего в Москве и приведшего в восторг В. Э.

Неровный и поверхностный в целом спектакль, был все же по-мейерхольдовски интересен и во многих своих эпизодах изящен и тонок.

Рецензия Д. Мирского в «Литературной газете» от 24 ноября 1935 г. была восторженной (вообще, в течение всего 1935 года «Литературная газета» твердо держала в высшей степени дружественный Мейерхольду курс): «На премьере «Горя уму» я испытал то глубокое волнение, которое вызывает первая встреча с большим созданием искусства современного художника».

Если бы Мейерхольд закончил свою долгую жизнь в искусстве созданием чеховского спектакля и возобновлением «Горя уму», то заключительный аккорд его творческого пути прозвучал бы бледно и слабо, создав разительный контраст с его былыми блестящими и яркими театральными симфониями. В истории современного театра последние годы творчества Мейерхоль-

да были бы отмечены в целом, как годы несомненного упадка, хотя и насыщенного многими талантливыми вспышками его творческой фантазии.

Но судьбе было угодно иначе.

Случилось так, что в последний год своей активной художественной деятельности он выпустил спектакль, который может быть причислен к самым замечательным из его созданий. То была его постановка «Пиковой дамы» Чайковского на сцене ленинградского Малого оперного театра (быв. Михайловского), первое представление которой состоялось в январе 1935 года.*)

Еще в конце 1933 года В. Э. принял предложение дирекции театра поставить «Пиковую даму» и вскоре приступил к репетициям с прежним своим огненным темпераментом, как в лучшие былые дни, увлекая за собой весь коллектив театра во главе с дирижером С. А. Самосудом. Казалось, вся работа в его московском театре оттого и шла теперь с таким холодком, что весь свой творческий пыл без остатка отдавал он Ленинграду.

Результатом был спектакль, который, по нашему глубокому убеждению, вполне справедливо был назван критиком В. Городинским «одним из крупнейших событий в истории оперного театра».

В современный период театральной истории, великие драматические режиссеры создавали из старых, хорошо известных пьес совершенно новые произведения искусства, лишь отдаленно по форме и по духу напоминавшие драматургические оригиналы, и все же не менее, а иногда и более нежели они прекрасные и эстетически законченные. Вахтанговские «Принцесса Турандот» и «Гадибук» были в гораздо большей мере творениями Вахтангова, нежели Гоцци и А-нского.

*) В Москве «Пиковая дама» Мейерхольда была показана в январе 1936 года во время гастролей Ленинградского Малого оперного театра.

Но трудно, почти невозможно представить себе спектакль оперный, эмоциональное воздействие которого на слушателя определялось бы в совершенно равной степени как музыкой, так и работой режиссера-постановщика, или иными словами — оперное представление, в котором все, что было сделано режиссером, было бы в такой же мере художественно значительно и важно, как и основа основ каждой оперы — ее музыка.

И, однако, это невероятное было достигнуто Мейерхольдом и оно одно уже могло бы обессмертить его имя в истории театра.

Его «Пиковая дама» была больше нежели оперой — это было странно-прекрасное, вероятно единственное и уникальное призведение синтетического искусства, которое не изгладится из памяти всех, кому посчастливилось его увидеть, как не изгладится оно никогда из памяти пишущего эти строки.

Эпиграфом к постановочному плану служили первые фразы доклада Мейерхольда, прочитанного им в московском Клубе мастеров искусств 17 ноября 1934 года: «Где дыхание Пушкина в «Пиковой даме» Чайковского? В сценарии этой оперы? В тексте либретто Модеста Чайковского? Где?

Насытить атмосферу чудесной музыки Чайковского в его «Пиковой даме» «озоном еще более чудесной повести Пушкина — вот задача, решение которой взял на себя Малый оперный театр в Ленинграде».

Таким образом это был редкий случай в творческой практике Мейерхольда, когда, разрушая оригинальный материал — в данном случае либретто Модеста Чайковского — он шел не к своим собственным, часто формальным заданиям, а к тому, что было более высоким нежели оригинал — к Пушкинскому тексту.

Сумрачный, мистический колорит повести, фантастическая трагедия ее одержимого страстями героя,

ее фон — холодная и строгая атмосфера николаевского Петербурга — все это было чрезвычайно близко Мейерхольду-художнику, может быть, ближе, нежели все другое, над чем работал он в течение всей своей жизни в искусстве. Поэтому он и разрешил с такой органической легкостью невероятно трудную задачу соединения музыки Чайковского с пушкинским оригиналом, для чего совершенно перекроил либретто, разрушил его пышный и лощеный характер, перенес действие из екатерининской эпохи в николаевские 30-е годы и включил в действие некоторые мотивы из «Медного всадника».

С либретто «Пиковой дамы» В. Э. проделал тоже, что в свое время проделал с текстом «Леса» Островского — переделал его самым радикальным образом, разбив на ряд эпизодов. Но, если в «Лесе» получилось блестящее и талантливое, но поверхностное представление, то в «Пиковой даме» действие и вообще «зрительная» часть спектакля вышли несравненно более глубокими и содержательными, нежели в традиционных постановках этой оперы, не говоря уже о том, что тонкий вкус мизансцен и пластическая партитура спектакля, в соединении с превосходным оформлением (Л. Т. Чупятова), создавали настоящий праздник для глаз.

Совершенно новый принцип создания пластического рисунка актерской игры в музыкальном спектакле применил он впервые в «Пиковой даме» — принцип контрапунктического несовпадения движения и музыки.

Музыковед И. И. Соллертинский так излагает этот принцип:

«Актер, подчиняясь ритму спектакля и музыкальной партитуре в целом, вовсе не обязан телесно акцентировать каждое «сфорцато» в оркестре. Иначе получится разновидность гимнастики по Далькрозу, а не музыкально-сценическая игра. Наоборот: подлинно музыкальный актер, внешне сохраняя свободу своего

театрального поведения, на самом деле все время сопряжен с музыкой сложным ритмическим контрапунктом: его движения могут быть «обратными метру музыки, ускоренными или замедленными, однако и его статическая поза на фоне возбужденного движения в оркестре и, скажем, убыстренная жестикуляция на фоне генеральной паузы в музыке должны быть строго закономерно обоснованы в режиссерской партитуре, задуманной как сценический контрапункт партитуре композитора».

Вряд ли был в истории театра другой режиссер, который мог бы сделать всё это, сохранив в полной неприкосновенности музыкальные формы оперы. Трудно даже вообразить, какую яркую творческую индивидуальность должен был иметь такой режиссер, какое чувство меры, какую культуру и какую музыкальность. Вот это последнее качество было чрезвычайно важным, и тут Мейерхольд не имел себе равных среди великих мастеров драмы, да и вряд ли будет их иметь когда-нибудь в будущем.

Его знание музыки было глубоким и основательным, приближая его в этом отношении к хорошо вышколенным и знающим профессионалам музыкантам.

Об этой его особенности так писал культурнейший и порядочнейший из советских музыковедов И. И. Соллертинский (статья «Мейерхольд и музыкальный театр»):

«...Мейерхольд — режиссер-музыкант. Его музыкальные интересы не ограничиваются узко понимаемой сферой оперной или театральной прикладной музыки. Он — восторженный ценитель европейской симфонической культуры — от Моцарта и Бетховена до Малера и Рихарда Штрауса. Он превосходно разбирается в новейшей музыке: ему принадлежит, например, интереснейшая режиссерская экспозиция оперы Хиндемита «Новости дня». Он тесно связан с Сергеем Прокофьевым и неоднократно возвращается к замыслам

сценической реализации «Стального скока» или «Игрока». Наконец, он сыграл крупную роль в советской музыке, объединив вокруг себя группу одаренных, тогда еще начинавших молодых композиторов — Шостаковича, Шебалина, Гавриила Попова, и приобщил их к современной театральной культуре и к советской драматургии (музыка Шостаковича к «Клопу» Маяковского, Шебалина — к «Командарму» Сельвинского, к «Вступлению» Юрия Германа, Попова — к «Списку благодеяний» Олеши).

...«Нос» Шостаковича был задуман под несомненным воздействием мейерхольдовского «Ревизора».

По словам главного дирижера Малого оперного театра С. А. Самосуда, Мейерхольд «замечательный музыкант, его чувство музыки — поразительно, его способность сценически раскрывать музыкальные образы — безошибочна». (статья «Несколько слов от дирижера»).

Успех «Пиковой дамы» у публики был огромный. Даже суровые партийно-идеологические критики должны были стушеваться на этот раз и уступить газетные и журнальные страницы своим более объективным и интеллигентным коллегам, расточавшим восторженные похвалы Мейерхольду.

Февральский в «Литературной газете» (10 февраля 1935 г.) утверждал, что «блестяще раскрыто одно из лучших произведений оперного искусства, при этом раскрыто впервые конгениально ему. В музыкальном театре совершен подлинный переворот.

И понятен необычайный успех этого спектакля. Придя снова после 17-летнего перерыва на оперную сцену, замечательный мастер сказал то новое слово, которое наше оперное искусство так долго ждало».

В январе 1936 года ленинградский Малый оперный театр приехал на гастроли в Москву и привез «Ле-

ди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, «Тихий Дон» Дзержинского и «Пиковую Даму» Чайковского-Мейерхольда.

То были гастроли, по воле Сталина и Жданова, оказавшие роковое влияние на все последовавшие события в истории советской музыки.

У москвичей «Пиковая дама» имела такой же исключительный успех, как и у ленинградцев. 26-го января 1936 года в «Литературной газете» В. Городинский расточал похвалы Мейерхольду, называя его «гениальным художником», а в это время уже писалась редакционная статья «Правды» «Сумбур вместо музыки», открывшая 28-го января великую атаку против «формализма».

После этой статьи «Леди Макбет» Шостаковича была снята с репертуара и одновременно с ней была снята и «Пиковая дама». Один из лучших спектаклей Мейерхольда оказался самым недолговечным. Для нас же эта работа имеет особенное значение, потому что она была не только великолепной по художественным своим качествам, но и потому — что она была последней работой мастера.

И когда в период времени между ликвидацией ТИМ'а и арестом Мейерхольда критики соревновались в травле его творчества, обливая грязью его спектакли, все-таки никто не осмелился бросить камень в «Пиковую даму». Ее просто замолчали.

Приведем же режиссерский план этой постановки так, как изложен он в сокращенной стенограмме доклада Мейерхольда 17 ноября 1934 года в московском клубе мастеров искусств:

«Мы начинаем так. Пейзаж. Красивые чугунные ворота, которые так характерны для старого Петербурга. На их фоне — Герман без слов, без движений. И только.

Обстановка быстро меняется. Вокруг не стало ни решетки, ни пейзажа. Показываем одну из комнат Нарумова.

Как у А. С. Пушкина:

«Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». На столе стоит travesti, окруженная гусарами; в руках бокалы, наполненные вином. Travesti поет песенку, ту, которую в прежнем либретто Модеста Чайковского пели дети: «Мы все здесь собрались на страх врагам. Ура! Ура! Ура!..» Текст песенки новый. После этой сцены короткой, — сцена: Герман — Томский. Эта сцена тоже очень короткая. Ее сменяет другая, тоже короткая. Офицеры за карточным столом. Двумя-тремя короткими репликами отмечены «обороты игры». Перед нами счастливый игрок и игрок несчастный.

Одиноко стоящий Герман следит за игрой издали.

Вспоминаются строки А. С. Пушкина: «Герман целые ночи следил с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры».

Между этими двумя сценами лежит, как я уже сказал, сцена «Герман —Томский», и тут я должен остановиться на том, как мы подготавливаем сцену первого появления Германа.

Был такой замечательный музыкант и педагог Далькроз. Он известен, как изобретатель так называемой ритмической гимнастики. Он сделал весьма полезное дело. Без сомнения.

Но (о, ужас!) что случилось? Изобретение Далькроза оказалось прямо-таки кладом для оперных певцов. Они очень обрадовались. «Ведь если в сценических движениях в унисон следовать музыке, то все получится очень легко». Так рассуждали оперные режиссеры и оперные актеры.

Слушаешь сильную долю, а слабую между ушей пропускаешь. Что же это: музыка или антимузыка? Полагаю — антимузыка; потому, что всякая музыка основана на ритме, задача которого — преодолевать метрическую рубку. От такого унисонного следования музыке возникает вампука. Нового качества, но вампука. Мы стараемся избежать совпадений тканей музыкальной и сценической на базе метра. Мы стремимся к контрапунктическому слиянию тканей — музыкальной и сценической.

Когда прозвучал гобой, мелодия которого к Герману никакого отношения не имеет, из-за занавеса появляется Герман, делает два-три шага вперед и тотчас же останавливается, оперевшись на колонку. Молчание. К нему обращается Томский: «Приятель, что с тобой?» Вступает Герман.

После дуэта Герман — Елецкий (у нас Елецкий — счастливый игрок) место действия меняется. Действующие лица

проходят по сцене, закутываясь в плащи, натягивая перчатки, привязывая сабли. Черные плащи, белые перчатки, поблескивание сабель. Закутавшись в плащи, они сейчас выйдут на улицу, где ждет их воздух холодный, ветреный, ждет петербургский пейзаж, на фоне которого будет исполняться баллада Томского.

Настроение «Медного всадника». Когда возникают отдаленные раскаты грома, к ним уже подготовлен зритель, они не кажутся аттрибутами deus ex machina, они как бы некая неизбежность.

Квинтет не идет. Бросаются короткие реплики о какой-то графине. Тема о графине возникает как бы совершенно неожиданно. Говорят о какой-то графине, как будто никакого отношения к основной линии сюжета эти разговоры не имеют. Какая-то случайность. Так это и в музыке.

При этом важно разместить так действующих лиц, чтобы подчеркнуть одиночество Германа в этой компании офицеров. Это никогда прежде не удавалось сделать.

Баллада, которую рассказывает Томский офицерам, не вызывает у них ни одной ответной реплики. Надо подчеркнуть их ироническое отношение к балладе. Они воспринимают это как анекдот, как шутку. Они скорее склонны посмеяться над этим рассказом Томского. Все мизансцены подчеркивают такое их отношение к балладе. На фоне прозрачной ажурной калитки стоит одинокий Герман. Он воспринимает этот рассказ иначе, чем другие. Это — кардинальная сцена, которая подготовляет всю последующую тему одиночества Германа.

Перейду к сцене у Лизы. Ряд комнат, который видим мы расположенным по вертикали. Внизу вестибюль. Окна как бы обращены на один из петербургских каналов. Из вестибюля идет лестница в комнату Лизы, другая лестница — в музыкальную комнату, где стоит клавесин. Окна музыкальной комнаты обращены к вестибюлю.

Через эти окна зритель видит, что около клавесина, за которым сидит гость-аккомпаниатор, стоят Лиза и Полина; они держат в руках ноты и поют по нотам. После дуэта Лиза удаляется в свою комнату. Полина, почти не заметив ухода Лизы, берет новые листы нот и начинает петь романс. Лиза, на фоне романса Полины, печальная, бродит по своей комнате, как бы не находя места. Полина, спев романс, видя, что Лизе не по себе, уходит вместе с аккомпаниатором. В то время как Лиза произносит в одиночестве свой печаль-

ный монолог, по авансцене вдоль перил канала движется Герман. Авансцена в полумраке. Там, где находится Лиза, светло. Герман силуэтом движется вдоль окон. Видя одно из них полуоткрытым, он проникает через это окно в вестибюль.

Момент, когда он проникает в окно, совпадает с аккордом в оркестре (здесь можно следовать правилам Далькроза) и затем сразу же возникают два параллельных движения: Герман от окна бежит к Лизе, а Лиза от Германа бежит в свою комнату. Герман быстро следует за ней.

Вот и второй аккорд. Герман входит в комнату Лизы. В этих обоих случаях (вход в окно и вход в комнату Лизы) мы готовы следовать правилам Далькроза. Здесь унисон уместен. Пожалуйста.

Бал. Бал — это заказ его превосходительства директора императорских театров господина Всеволожского. Мы это знаем из писем Петра Ильича. Всеволожский не представлял себе оперного театра, который не позволил бы себе обязательной пышной роскоши, который посмел бы обойтись без сотни действующих лиц, слоняющихся по сцене и мешающих ходу событий. Это то море фигурантов, которых приходится, как кормилиц, убирать со сцены без всякого мотива.

Поскольку этот заказ шел от Всеволожского, попробуем расстаться с лишними людьми. Нам неинтересно заниматься рассматриванием костюмов. У нас на балу небольшое количество актеров, они малоподвижны, они скучны и в этом состоянии организованы режиссурой.

Не нарушая последовательности сцен, мы (с помощью специальных малых занавесок) изолируем так называемые интимные сцены, не занимаясь вводом на сцену и угоном со сцены «массы». ...Интимные сцены на балу строим так, чтобы подчеркнуть перед зрителем то, что имеет важное значение.

Обыкновенно бывало так: Герман на балу не находился в поле зрения публики. Нить его жизни обрывалась. Я же настойчиво стараюсь ввести Германа во все сцены. Зритель все время следит за сложными переживаниями Германа, он видит четко его раздвоенность: то он идет страстно за Лизой, то тоскует о зеленом поле карточной игры. Если бал будет слишком длинным интермеццо, то зритель может потерять нить действия.

Возьмем, например, знаменитый романс Елецкого. Он возникает так. Показывается часть музыкальной комнаты на балу.

Поет романс не Елецкий, а какой-то N. N. из гостей. Но когда исполняется этот романс, публика смотрит на другую сторону сцены и видит, что Герман в смятении. Этот романс нужен для вскрытия состояния Германа.

Затем идет знаменитая интермедия. Этот кусок исполняется любителями пения. Певцы держат в руках ноты и поют, но не по-русски, а по-итальянски.

Когда музыкальная комната впервые открывается для зрителей целиком, гостям показывается пантомима в манере Калло.

Когда разыгрывается эта пантомима, мы вводим следующую сцену. На авансцене графиня, около нее Лиза. В то время как исполняется пантомима в манере Калло, где сюжет вертится около записки, передаваемой Смеральдиной Тартальи, мы видим, как Герман, сидящий позади Лизы, вкладывает записку в руки Лизы.

В пантомиме женская фигура (Смеральдина) передает записку мужчине (Тартальи), в группе гостей Герман передает записку Лизе. Один и тот же эпизод отражен, как в зеркале.

Спальня графини. Посреди сцены комната графини. Эту комнату, похожую на мавзолей времен Директории, окаймляет лестница, спиралью бегущая слева направо. Герману нужно подняться на верхнюю площадку лестницы, чтобы попасть в комнату Лизы. По стене, примыкающей к этой лестнице, множество портретов вельмож и дам XVIII века.

Минуя дверь в комнату Лизы, Герман подходит к портрету графини. Вот «Венера Московская».

Когда, несколько позднее, графиня будет петь, стоя у камина, французский романс, мы увидим ее здесь в той самой позе, в которой она изображена на портрете, там, на верхней площадке лестницы.

Это ее первое появление; в сцене у Лизы она на сцену не выходит, ее голос слышен из-за кулис. Графиня показывается так, как у Пушкина: несмотря на свой возраст, она следит за модой; в свои 89 лет она наряжается, как модница 30-х годов. Мы показываем ее старухой молодящейся. Она не ходит, как баба-яга, палка у нее отобрана, она не горбатится и не трясется. Она и в гробу будет лежать стройной.

На балу она держится стройно. «Что это за танцы, что это за люди?» Она чувствует себя молодой, глядя на молодое поколение.

Она в желтом платье, как у Пушкина. Она делает себя красивой с помощью румян и белил. Такой она выходит на сцену, такой говорит она приживалкам: «Полно льстить мне». Публика слышит голоса приживалок (на сцену они не выходят) из-за дверей в коридор. Графиня выходит в сопровождении одной камеристки.

Перед приходом графини Герман спустился вниз и для того, чтобы не попасться, прячется под лестницу. Он видит, как графиня вошла, он слушает ее романс. Он горит от нетерпения узнать то, во имя чего он сюда пришел. Когда графиня засыпает, он крадется за ширмы, чтобы потом возникнуть перед ней.

Герман идет не торопясь, он крадется. Здесь движение музыки выражает внутреннее состояние Германа, его волнение, не его ход.

Всю сцену с графиней Герман ведет очень осторожно, очень мягко, боясь напугать еще больше ее, уже испугавшуюся. Во всех его движениях показано, что он хочет ее успокоить.

И только один раз, когда он подходит к камину, он становится в позу бретера (в сцене этой ряд ракурсов, которые дают Герману некоторое сходство с Наполеоном).

Графиня поднимает веер, держит его в воздухе, как будто хочет закрыть лицо от пистолета, которого еще нет, и этот веер падает из ее рук, когда Герман говорит «вы стары».

Она роняет веер и движется по направлению к двери. Герман, продолжая свой монолог, не видит графини. Он находится в бредовом состоянии. Графиня хочет открыть дверь, но она не открывается. Тогда Герман бежит к двери, как бы боясь, что она уйдет. Графиня идет к авансцене, хочет бежать в комнату Лизы, но опускается на попавшийся по пути стул.

Герман бежит к ней: «Скажите же, скажите же». Видя, что она сидит, упорно не произнося ни слова, Герман решается пустить в ход пистолет, выхватывает его, становится в позу бретера и целит в графиню. Графиня вскрикивает, но не падает, а остается на стуле.

Герман подходит к ней: «Полноте ребячиться!». «Хотите назвать мне три карты, да или нет?» Тишина.

Как будто вдруг возник и оборвался хорал. Графиня опускается на колени. Причем мы добиваемся, чтобы падение ее не совпало с аккордом, чтобы падение было в молчании. Падение и потом аккорд.

Я думаю, однако, достаточно примеров.

Не педантично следуем мы за Пушкиным, мы берем только зерна, которые вскрывают основное в пушкинской повести.

Заново прочтена музыка. Ряд отдельных номеров, арии, дуэты, ансамбли, которые с такой любовью обычно обсасывались, распевались, — ведь это не только островки, важны ведь еще промежуточные звенья между ними.

При условии, что мы обратили особое внимание на эти промежуточные звенья (между ариями, между дуэтами, между ансамблями), нам удалось насытить оперу воздухом «Пиковой дамы» Пушкина.

Попробуйте понять музыку, характеризующую поведение эпизодических лиц, попробуйте с помощью этой музыки оживить эти фигуры — и вы увидите, что это не лишние персонажи.

Они весьма значительны. Зародыши замечательных мелодий, отдельных мелодичных фраз, которые прежде не доходили до слуха, находятся именно в этих никем не замеченных местах, которые прежде только казались проходными.

Сценическая подчеркнутость дается здесь с единственной целью отчетливо отметить основные элементы партитуры, заставить публику слушать то, чего она никогда не слышала. Жест музыкальный как бы продолжает жест сценический. Жест сценический акцентирует музыкальный жест.

Надо учесть специфику музыки и понять, что значит «свободное» обращение с музыкой.

Это очень важно и опасно в то же время. Потому, что именно несвободное с музыкой обращение кажется свободным обращением. Но это есть то обращение, когда режиссер обязан вникнуть в самое дыхание, в самую основу, самое зерно музыкальных движений. Если мизансцена является необходимой для того, чтобы вскрыть самые глубины какого-нибудь явления, то, будьте любезны, не стройте ее непродуманно. Не красивости должен искать режиссер в мизансценах. С помощью мизансцен вскрывается подтекст, вскрывается то, что лежит между строк.

Долой движения по музыке, как у Далькроза, в унисон: в музыке триоли — в движениях триоли, в музыке фермато — в движении фермато.

Надо начинать с большой линии сценического движения, намечать ее развитие, только потом, впоследствии, когда построен прочный фундамент, начинай украшать его.

Надо на сценическом движении вымерить музыкальную форму и наоборот.

Мысль актерского образа должна следовать мысли партитуры.

Финальная сцена. Герман ставит такие большие суммы, что их нельзя вынуть из кармана, только мелом на столе он указывает цифру, которую ставит. С ним боятся играть, многие отстают, и он почти остается одиноким. Он вызывает: кто будет с ним играть?

Возникает действующее лицо, которого в пьесе до сих пор не было. Я его называю «Неизвестным». Он выходит и говорит: «Я буду играть...» Подходит к столу, начинает играть. А в это время, когда он шел к карточному столу и все внимание было обращено на встречу Неизвестного с Германом, незаметно возникает у стола графиня в желтом платье. Она сидит спиной к публике и следит за игрой Германа и Неизвестного.

Герман произносит: «Мой туз!»... Большая пауза. И уже в освобожденном от музыки сухом воздухе вместо Неизвестного, слова «ваша дама бита» произносит старуха.

Герман вскрикивает: «Какая дама?»

Опять пауза. Старуха продолжает:

«Та, что у вас в руках: дама пик».

Указав на карту, графиня-призрак слегка запрокидывается назад, как будто собирается упасть. Герман видит графиню в том же платье, в каком он видел ее в спальне, и падающей так, как она падала в спальне после того, как он направил на нее пистолет.

Свет гаснет. Сразу новая обстановка: палата в Обуховской больнице, кровать врезается в рампу. Герман сидит в халате.

Возникает та самая музыка, которую мы слышали в казарме перед появлением призрака графини.

Герман произносит то, что произносил там призрак графини, как бы от ее лица.

Так кончается «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Так кончается «Пиковая дама» А. С. Пушкина.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

Период времени от начала 1936 года уже нельзя причислить к творческой биографии Мейерхольда. Творчества никакого не было. Музы умолкли, уступив место громам битв большой войны советской власти против современного искусства, против его форм, органически сложившихся в процессе хода истории западной культуры нашего времени.

Многие из больших русских художников пытались пассивно сопротивляться грозным разрушительным силам: Станиславский и Таиров, Шостакович и Прокофьев, Эйзенштейн и Протазанов, Пастернак и Сельвинский...

Но только один единственный не ограничился сопротивлением пассивным, а вышел на открытую трибуну для жестокого спора с советской властью, с вызовом принял бой с бесчестным врагом, не задумываясь о последствиях, как одинокий рыцарь в старые времена, выезжавший на коне с копьем и щитом против несметных неприятельских полчищ...

Вся жизнь и судьба Мейерхольда привели его к этой последней безнадежной битве — его непреклонная воля и угрюмый страстный дух великого фанатика, его нетерпимость и презрение к невеждам, его беспредельная ненависть к критикам и его непомерные честолюбие и самомнение, его природный космополитизм и его глубочайшая духовная связанность с самым сердцем западной культуры нашего века. Не Мейерхольду было сдаться на милость победителя и не ему было раствориться в провинциализмах и посредственности социалистического реализма.

Годы 1936, 1937, 1938 в его жизни — это летопись его борьбы — перечень выступлений власти против него и его выступлений против власти: бесконечный список нападок, обвинений, репрессий — и периодов

выжиданий, когда вновь и вновь инквизиторы приглашали его на трибуну для общественных покаяний.

28-го января 1936 года была помещена в «Правде» редакционная статья «Сумбур вместо музыки», направленная против оперы Шостаковича «Леди Макбет», а 6-го февраля появилась там же вторая статья «Балетная фальшь», разгромившая балет Шостаковича «Светлый ручей», только что поставленный в Большом театре. По слухам, ходившим тогда в Москве, обе статьи были написаны Ждановым по заданию Политбюро.

В сущности, статьи против музыки Шостаковича явились открытым и принципиальным выступлением сталинского правительства против современного стиля музыкального искусства, отныне официально окрещенного кличкой «формализм». Выступая против абстрактнейшего из искусств — музыки, кремлевские власти впервые за всю историю большевизма переходили за границы вопросов идеологического содержания творчества и вторгались в интимную и таинственную область формы — в самое сердце творческой индивидуальности художника.

За несколько дней до появления вышеупомянутых статей — 17 января 1936 года, в фойэ правительственной ложи филиала Большого театра (быв. театра Зимина) после представления оперы «Тихий Дон» состоялась беседа Сталина и Молотова с композитором оперы Иваном Дзержинским. Вожди отметили «значительную идейно-политическую ценность постановки оперы «Тихий Дон», о чем на следующий день торжественно оповестили все советские газеты.

Так же, как и статьи партийного официоза против Шостаковича, дававшие ясные ориентиры не только «декадентской» музыки, но и всех вообще враждебных «формалистических» искусств, подлежащих изгна-

нию и уничтожению, так и похвала Сталина создавала образец, которому должны были отныне следовать все советские художники в их творчестве: то был убогий образец бесцветной эклектики третьего сорта, приправленной фольклором.

14 марта 1936 года произошло совещание в Комитете по делам искусств, на котором Керженцев выступил с заявлением, что статьи в «Правде» о музыке относятся ко всем без исключения областям искусства.

С этой даты особенное внимание властей было обращено на театр, как на самое популярное и массовое из искусств и как на наиболее неблагополучное по части формализма. После первого удара по музыке основной антиформалистический фронт повернулся против современного театра, олицетворением которого, в глазах правительства, был самый главный формалист в советском искусстве — Мейерхольд.

Уже на совещании 14 марта Керженцев выступил против Мейерхольда, как «вождя формалистического направления в советском театре», но сделал это в довольно мягком тоне, призывая знаменитого мастера признать свои ошибки и быстро перестроиться.

По случайному совпадению, в тот самый день, когда происходило заседание в ВКИ — 14 марта 1936 года — сам Мейерхольд прочел в Ленинграде, в большом зале лектория, доклад, в котором с исключительной четкостью определил свое отношение к развертывавшейся борьбе с формализмом.

Тщательная и серьезная подготовленность этого доклада не оставляет сомнений в том, что В. Э. задолго до совещания 14 марта узнал об обвинениях по своему адресу.

Под заголовком «Мейерхольд против мейерхольдовщины» текст доклада приведен в «Литературной газете» от 20 марта 1936 года с таким примечанием редакции:

«Высказывания Мейерхольда, во многом спорные, приводятся по записи ленинградского сотрудника «Литературной газеты». Театральная общественность Москвы ждет от товарища Мейерхольда выступления на театральной дискуссии, в котором от критики других театров он перейдет к более развернутой самокритике».

Доклад «Мейерхольд против мейерхольдовщины» — это смелое, принципиальное выступление против новой «генеральной линии» правительства в области искусства, лишь слегка прикрытое немногочисленными благонамеренными стандартными фразами, в некоторых местах звучавших совершенно бессмысленно или издевательски.

Именно такое впечатление производит вступительный абзац доклада:

«Статьи «Правды» об искусстве не могли появиться до стахановского движения. Они вызваны стахановским движением, в них звучит голос масс, голос строителей социализма».

Но уже следующая фраза исполнена двусмысленности, призывая как раз к противоположному тому, что приказывалось властями:

«Пафос высоких требований к искусству, прозвучавший в центральном органе нашей партии, прежде всего призывает нас поднять вкус, перехлестнуть те нормы, на которых остановились художники, не намеревающиеся идти дальше золотой середины... После статей «Правды» по вопросам искусства многие работники театра растерялись. Как уберечься и от формализма и от натурализма? Один из руководителей театра сказал так: «Мы, собственно, стремимся найти «золотую середину». Надо найти ее и всё будет в порядке».

Но нельзя превращаться в творцов «золотой середины».

Как будто весь путь социалистического реализма, на который толкал Кремль русское искусство, не был

как раз такой бескрылой и приглаженной «золотой серединой».

«...Для многих драматургов советская тематика была той дымовой завесой, которая скрывала их посредственность, — вновь атаковал Мейерхольд ненавистную ему «идеологию» и присяжных партийных драматургов. — Как понимать термин «советская классика»? ...Критики не умели бороться за подлинное качество художественного произведения, за советскую классику, достоинства которой не исчерпывались бы одной тематикой.

...Погодин пишет плохие пьесы, хотя человек он способный... Его захвалили. Критики заругали «Кармен» у Станиславского, я пошел посмотреть, и какое там богатство умных мизансцен».

Следующий абзац звучит, как злая насмешка над кремлевскими искусствоведами, и, по сути, совершенно отрицает профессиональную авторитетность статей «Правды»:

«За все годы советского строительства мы не создали книги, в которой были бы даны четкие определения терминов по искусству. Огромное значение имеют высказывания т. т. Сталина, Кирова, Жданова о вопросах истории СССР (? Ю. Е.). Там дано блестящее вскрытие путанных терминов по истории. На фронте искусства у нас царит величайшая путаница в терминологии. Мы слишком много говорим о формализме вообще. Надо глубже вскрыть, что такое формализм на театре, что такое эпигонство, что за штука эклектика».

Среднюю часть доклада В. Э. посвятил критике «мейерхольдовщины» — искажению и профанированию его приемов и идей другими режиссерами. Напал на Н. Горчакова за постановку «Мольера» в МХАТ'е, на С. Радлова за «Отелло»:

«...мой ученик В. Люце ввел мюзик-холльные номера в «Каменного гостя». Это безобразие! И я, чорт возьми, должен за это отвечать!»

Обвинения по своему адресу отверг в категорической форме:

«Я перечислю свои работы — от «Зорь» до «Горе уму». В каждой из них есть ряд ошибок. Это следствие громадного размаха, с которым я подходил к работе. Эпигоны, эклектики, шарлатаны, беря отрицательные элементы шлака, как самоцель, доводя до абсурда отдельные приемы, отрывая форму от содержания, создали необходимость говорить о «мейерхольдовщине».

...Я, как полагается всякому честному художнику, все время исправляю свои ошибки, но не могу я отвечать за людей, которые только и делают, что используют и распространяют эти ошибки».

В защиту значения формы в искусстве Мейерхольд нашел прекрасные слова, исполненные огромной силы и искренности:

«Критика формализма вызвала у некоторых художников «формофобию», боязнь формы. Формализм, мол, недопустим, так станем игнорировать форму... Надо понять, что между содержанием и формой — неразрывная связь.

Цементность, сцепленность формы и содержания обусловлены не какими-то техническими приемами художника, а вытекают из того, что основой искусства является человек. Произведения Бетховена и Бальзака волнуют нас потому, что в них воля, мысль, чувства человека. Те, кто отрывают форму от содержания, наносят удар в сердце человека. И человек истекает кровью, подобно скованному Прометею».

После ленинградского доклада положение Мейерхольда в высших партийных и правительственных кругах пошатнулось. Власти имели все основания думать, что В. Э. представит для них «твердый орех» и дело его «перевоспитания» не ограничится одним оскорбленным самолюбием и творческой паузой, как в случаях с Шостаковичем и Эйзенштейном.

На большой дискуссии о формализме в театре, открывшейся в Москве 23 марта, главной мишенью для нападок оказался Мейерхольд, выступивший с речью 26 марта.

В «Литературной газете» от 27 марта есть об этом следующее сообщение:

«Вчера на собрании театральных работников выступил с большой речью Вс. Мейерхольд. В основном эта речь, явившаяся повторением доклада в Ленинграде, была направлена против деятелей других театров, подлинной самокритики в ней не было.

С большими речами выступили тов. Ангаров (ЦК ВКП(б) и тов. Фурер (МК ВКП(б), резко указавшие, между прочим, на ошибочность выступления Мейерхольда».

В номере «Литературной газеты» от 31 марта помещена о том же дне дискуссии 26-го марта более подробная корреспонденция:

«Работники театрального фронта с нетерпением ждали выступления одного из крупнейших мастеров театра — В. Э. Мейерхольда. Его появление на ораторской трибуне было встречено аплодисментами. Но проводили Мейерхольда редкими хлопками и недоумевающими взглядами.

Увы, «большого плавания», как посулил в начале речи Мейерхольд, не получилось. Была резкая и часто несправедливая полемика с другими режиссерами, зачисленными Мейерхольдом — иногда с основанием, иногда без всякого основания — в его «эпигоны», была критика работы других театров, были всякого рода исторические реминисценции, — но не было подлинной самокритики, попыток конкретно очертить перспективы возглавляемого им театра, выявить свою позицию в той дискуссии, которая поднята статьями «Правды».

...Вместо того, например, чтобы признать правильность упрека Охлопкова в том, что Мейерхольд

игнорирует советскую драматургию, вместо того, чтобы признать ошибочность этой линии, тов. Мейерхольд не нашел ничего лучшего, как заявить: «Я и классику приближаю к действительности». ...Зав. культпросветотделом М. К. партии т. Фурер удачно охарактеризовал выступление Мейерхольда, как «стремление адресоваться к истории, хотя у нас есть неплохие современники».

«...Мы — подчеркивает т. Фурер — умеем ценить новаторство. Но беспредметное новаторство, эксперимент ради эксперимента нетерпимы там, где процветает великое, подлинное социалистическое новаторство Стаханова и Демченко».

...тов. Ангаров (зам. зав. культпросветотделом ЦК ВКП(б) подвергает решительной критике идеалистическую концепцию Мейерхольда о взаимоотношении формы и содержания. По мысли Мейерхольда, высказанной им в его выступлении, единство формы и содержания, «цементируется мозгом» художника. Именно этой неправильной установкой и предопределяются многие ошибки мейерхольдовской практики».

Наконец, в заключение театральной дискуссии выступил председатель ВКИ Керженцев, всю критическую часть своей речи посвятивший исключительно Мейерхольду.

На этот раз Керженцеву пришлось в отношении бывшего вождя «театрального Октября» взять довольно резкий тон: «... Мейерхольд привел свой театр в тупик... Мейерхольд не обнаружил способности к подлинной самокритике... У Мейерхольда не хватило мужества осудить свои ошибки... Мейерхольд фактически изгнал советскую драматургию из репертуара своего театра...»

3-го апреля в управлении театров ВКИ состоялось совещание, посвященное якобы неудовлетворительной работе театра им. Вахтангова, в котором был приглашен участвовать Мейерхольд. Но В. Э. еще раз не оп-

равдал надежд своего начальства и сказал совсем не то, что от него ждали. По словам заметки в «Правде» от 4 апреля «безусловно неудовлетворительным было большое выступление В. Мейерхольда».

Автор этой книги вспоминает, что это выступление произвело на вахтанговцев, присутствовавших на совещании, огромное впечатление и необычайно взволновало их.

«Если бы Евгений Багратионович был жив, он сказал бы тоже самое, — сказал один из режиссеров вахтанговского театра, — но у нас-то мужества не хватает так разговаривать. В этом наше горе и в этом наше счастье».

Примерно в эти дни Керженцев закрыл кредиты на строительство нового здания театра Мейерхольда на Садовой-Триумфальной. Работы по строительству были остановлены и лишь через два года недостроенное помещение ТИМ'а начали переделывать в большой концертный зал — открытый в 1940 году «зал имени Чайковского».

Борьба против современного искусства все расширялась и принимала все более исступленный характер, все бóльшие силы вводились в нее со стороны правительства. 9-го апреля в «Правде» было помещено одно из подлейших и бесстыднейших сочинений на эту тему — большая статья Горького «О формализме».

Творческая деятельность в театре Мейерхольда весной 1936 года почти совсем замерла. Шли лишь репетиции пушкинского «Бориса Годунова», принятого к постановке еще в конце 1934 года в период нового увлечения В. Э. Пушкиным, вызванного постановкой «Пиковой дамы».

Вообще в этот тяжелый год, когда власти так настойчиво и так безуспешно толкали В. Э. к советским пьесам, он явно стремился найти душевное успокоение от тревог и неприятностей текущей жизни в работе над Пушкиным. Кроме репетиций «Бориса Годунова»

(так и не вышедших никогда из начальной стадии), он осуществил постановку «Каменного гостя» для радио. Царев играл Дон-Хуана, а Райх играла обе главные женские роли — Лауры и Донны Анны, воплощая его давнюю идею 1917 года, согласно которой эти два образа «есть только различные маски одной эротической сущности». Музыку к радиоспектаклю написал Шебалин.

К работе над постановками двух «пушкинских» опер — «Бориса Годунова» Мусоргского и «Каменного гостя» Даргомыжского, порученными ему дирекцией ленинградского Малого оперного театра, после триумфов «Пиковой дамы» он так и не приступил. После первых же обвинений его в формализме договор с ним был расторгнут.

Времени от времени все еще устраивались «публичные репетиции» в ТИМ'е для иностранных гостей. На них опальный мастер вновь и вновь демонстрировал перед своими западными поклонниками блеск своей фантазии и высокую технику показа. В «Литературной газете» от 6 мая есть заметка о таких репетициях, прерывавшихся «неоднократными аплодисментами присутствующих».

К середине 1936 года его положение было, конечно, не из приятных, но не было оно и безнадежным. Короткая заметка в «Правде» от 15 июня, отмечавшая 1500 представление его «Леса», достаточно ясно свидетельствует об этом. Политика советского правительства в отношении больших людей искусства была даже в самые террористические годы сравнительно более бережной, нежели в отношении всех прочих граждан и даже ежовщина не составляла исключения из этого правила. Начальство неизменно прилагало энергичные усилия к «перевоспитанию» строптивых художников, привлечению их на свою сторону, терпеливо и настойчиво делая все новые и новые попытки, в

тех случаях, когда процесс укрощения не удавался с первого раза.

Не теряли надежды власти и в случае с Мейерхольдом. Нет сомнений в том, что в течение лета 1936 года Керженцев имел много личных бесед с В. Э. Общий язык им найти было нетрудно. В начале 20-х годов оба они принадлежали к авангарду коммунистического культурного фронта, оба много раз сталкивались по работе. Керженцев всегда принадлежал к поклонникам Мейерхольда и в 1923 году написал о нем восторженную статью для «Юбилейного сборника».

На этот раз Керженцев постарался совершить невозможное, всеми способами уговаривая В. Э. пойти навстречу если не всем, то хотя бы некоторым из кремлевских требований. Можно предположить, что главным доводом в этих увещеваниях были извечный довод русских оптимистов: авось.

«Авось-де скоро все утрясется, Всеволод Эмильевич. А пока не следует копья ломать и сердить большое начальство. Главное перевалить через лихой год, а там... перемелется, мука будет»...

В одном уговоры эти увенчались успехом. Мейерхольд принял к постановке две советские пьесы, в высшей степени выдержанные со всех партийных точек зрения, в том числе и с точки зрения «социалистического реализма» — это были «Наташа» Сейфуллиной и инсценировка романа Н. Островского «Как закалялась сталь».

Уже одно то обстоятельство, что ВКИ разрешил Мейерхольду ставить «Как закалялась сталь», свидетельствует об искреннем желании Керженцева помочь В. Э. благополучно перебраться через полосу трудностей и, завоевав доверие Политбюро, вновь обрести возможности спокойной творческой работы. Как раз в тот год, по предписанию свыше, посредственный во всех отношениях роман Островского был объявлен лучшим советским произведением как в идеологиче-

ском, так и в литературном смыслах. То был стопроцентный «социалистический реализм», без каких бы то ни было нежелательных уклонов и влияний. «Как закалялась сталь» принадлежало к числу тех нескольких произведений, которые пришлись по вкусу диктатору, и начали совершенно новый период советской литературы, продолжающийся и по настоящий день.

И так, к новому сезону 1936-1937 г. г. в портфеле ТИМ'а оказалось целых две пьесы «на большие темы сегодняшнего партийного пролетарского дня».*) В «Литературной газете» от 15 октября есть лаконическая заметка о том, что ТИМ работает над постановками: «Павел Корчагин» (по Н. Островскому),**) «Наташа» Сейфуллиной и «Борис Годунов».

Но время шло, а развитие политических событий внутри страны отнюдь не сулило скорого успокоения. Наоборот, атмосфера накалялась с каждым месяцем, террор расширялся, захватывая все новые круги советских граждан. Газеты все чаще приносили известия о неожиданных и грозных событиях.

18 июня 1936 года скоропостижно умер Горький. Через несколько недель начался первый большой процесс Каменева, Зиновьева и других. В сентябре был смещен Ягода и на его место назначен Ежов. Рыков и Бухарин были под домашним арестом.

На культурном фронте царило лихорадочное, нездоровое оживление. Давно и, как казалось, прочно установившиеся нормы большевистской идеологии, неожиданно становились на голову, превращались в свою противоположность. Вчера еще непререкаемые авторитеты — наутро рассыпались в прах от одной заметки в «Правде».

---

*) Слова Вс. Вишневского из статьи о «Даме с камелиями».

**) Инсценировка романа «Как закалялась сталь» вначале носила название «Павел Корчагин» и лишь впоследствие была переименована в «Одна жизнь».

Никто уже не знал, что нужно делать и чего делать нельзя. Стирались грани между положительным и отрицательным. Тон газетных статей становился все исступленнее. Наступал один из самых странных периодов в истории современного человечества.

---

8 ноября 1936 года в Камерном театре разыгрался инцидент с оперой «Богатыри». Эта неизвестная до тех пор и незаконченная опера Бородина была инструментована А. Медтнером (братом известного композитора) и с новым либретто Демьяна Бедного была поставлена ко дню октябрьской годовщины. Либретто было написано заслуженным пролетарским поэтом в ортодоксальном большевистском стиле: сказочные богатыри, герои русского народного эпоса, изображены были в резко отрицательном, издевательски-карикатурном виде.

Спектакль был уже одобрен и разрешен Комитетом по делам искусств и всё как будто обстояло совершенно благополучно, когда приехавший на премьеру Молотов демонстративно встал, не досмотрев первый акт, и уехал, возмущенно бросив всего лишь одну фразу: «Безобразие! Богатыри ведь были замечательные люди».

Через несколько дней в «Правде» был помещен «подвал» под названием «Фальсификация народного прошлого», сурово разнесший «Богатырей», а 14-го ноября было опубликовано постановление ВКИ о запрещении спектакля.

Инцидент этот немедленно повлек за собой чрезвычайно важные последствия для всего советского искусства. Генеральная линия идеологии сделала новый крутой поворот — на этот раз в сторону национализма. Изображение некоторых событий истории России в положительном свете признавалось отныне не толь-

ко допустимым, но и необходимым. Народные герои, великие полководцы, даже некоторые из царей, полностью реабилитировались и становились желанными персонажами в произведениях искусства «социалистического реализма», в том числе и на сценах советских театров.

Но новый националистический курс неминуемо проявил себя не только в области содержания советского искусства, но и в области формы. Помпезный стиль исторического реализма эпохи Александра — столь ненавидимый Мейерхольдом «безвкуснейшей во всем 19 веке» — теперь, в эклектических своих формах, в соединении с «социалистическим реализмом», принял особенно отталкивающий, сусально-лубочный характер.

1936 год — дата великого кризиса русского театра, от которого он никогда уже не оправился.

Две главные причины лежали в основе этого кризиса: первой из них была доведенная до предела и все пределы перешедшая тенденциозность содержания советской драматургии, повлекшая за собой совершенно искаженное изображение действительности на театральных сценах — в первую очередь — показ несуществующих в реальной жизни человеческих характеров.

Слова из доклада Жданова на съезде писателей в 1934 году явились девизом и программой этой абсолютной абстракции «...Советская литература должна уметь показать наших героев, должна уметь заглянуть в наше завтра».

Вот изображением этих героев из советского «завтра», перенеся их в современность и занялась с тех пор вся советская литература, в том числе и драматургия.

Вымышленный, фантастический мир пришел и утвердился в советской пьесе а, вместе с тем, и в русском театре.

Веселая, зажиточная жизнь крестьян в колхозной деревне, комфортабельные, превосходно обставленные городские квартиры, в которых развертывались конфликты героев из рабочей среды. Костюмы и мебель, дома и клуб, избы и казармы — все стало таким, какого не существовало в повседневной жизни, все приняло совершенно утопический облик...

Но прежде всего это относилось к характерам и образам героев. Ушел из драматургии живой человек, со всей природной сложностью и несовершенством своей натуры, со всей противоречивостью своих чувств и страстей. Исчезли его естественные поступки, мысли и слова, его радость и горе, его подлинная любовь и его настоящая смерть, его мужество и малодушие, его сомнения и решительность...

Некие схемы, скелеты характеров, куклы, изъясняющиеся сухими риторическими фразами, утвержденными в Управлении пропаганды и агитации ЦК заняли места живых людей.

Корни этого зла лежали еще в первых опытах советского агитационного театра времен гражданской войны. Но до 1936 года лишь худшие из созданий советской драматургии были тенденциозно-схематичными до конца. Во всех талантливых пьесах неизменно изображались в большей или меньшей степени живые человеческие характеры и естественные человеческие поступки. Особенно это относилось к отрицательным персонажам, к образам «врагов».

Советский критик М. Григорьев в статье «На линии огня» (сборник «Советский театр» 1947.) с ненавистью и негодованием вспоминал об этих былых днях советской литературы когда «буржуазный объективизм» еще не был ликвидирован до конца, когда в трагедии Сельвинского «Командарм 2» (поставлен-

ной Мейерхольдом в 1929 году) «,..изменник родины Оконный изображен человеком с тонкой психологической организацией, он идет на измену по бескорыстным мотивам «гуманного порядка», причем лжегуманизм его мотивов далеко не ясен с первого взгляда неподготовленному зрителю и читателю».

Всё то, что «неясно с первого взгляда неподготовленному зрителю», было отныне уничтожено. Всё становилось совершенно ясным с первого же момента действия, когда после поднятия занавеса герои впервые представлялись зрителям.

И, конечно, вся тенденциозная ложь, явившаяся результатом этих операций пропагандного аппарата тоталитарного государства, не имела ничего общего с принципами современного условного театра. Лишь формы последнего были вымыслом художника, основой же искусства неизменно, как и всегда оставался человек — «воля, мысль, чувства человека» (Мейерхольд).

Здесь же содержание теряло человечность, в результате чего искусство переставало быть таковым и превращалось в ремесленничество.

Русские актеры, имея теперь дело с сухим, безжизненным и лживым драматургическим материалом, резко снизили свое, еще совсем недавно, столь высокое мастерство. Вся их игра приняла характер напыщенной, неестественной декламации, выкрикивания политических лозунгов и прописных большевистских истин.

Такова была первая причина кризиса русского театра.

Вторая причина появилась гораздо позже, как следствие развернувшейся борьбы с «формализмом». Формы современного театра, найденные великими русскими режиссерами новаторами Станиславским и Немировичем-Данченко, Вахтанговым и Мейерхольдом — естественные эстетические формы, порожденные

стилем искусства 20-го столетия — эти формы были уничтожены в новом сталинском театре «социалистического реализма». Произошло великое опреснение театрального искусства. Режиссерские приемы и манера актерского исполнения, музыка и декорации, даже световые эффекты и грим — все было приведено к одному знаменателю, все было подстрижено под одну гребенку подражания бытовому реалистическому театру прошлого века, все приняло обличие посредственнейших форм жалкой эклектики.

И, наконец, к этим двум причинам кризиса театра несколько позднее прибавилась еще одна. То был результат страшных потрясений, постигших страну после ежовщины, когда небывалый террор произвел жестокие разрушения в самых глубинах национального организма. Человеческий материал, из которого слагалось новое поколение актеров — молодежь приходившая в театральные школы со всех концов России, — «кадры», «смена» — стала теперь значительно более низкого качества, нежели раньше — по своему культурному уровню, по способностям и даже по внешним данным. Еще до середины 30-х годов на вступительных экзаменах в школы хороших московских театров можно было увидеть десятки интеллигентных, способных, внешне привлекательных юношей и девушек. В конце 30-х годов эти десятки превратились в редкие единицы.

Ко второй половине 1936 года вся деятельность театра как бы замерла. На какой-то период воцарилась мертвая творческая тишина — тишина кладбища. Начальник театрального управления Боярский посвятил этому подозрительному молчанию свою статью в «Правде» от 22 октября, в которой звучали испуг и растерянность.

Арестован был ряд советских драматургов: Бабель и Олеша, Киршон и Файко. Афиногенов впал в тяжелую опалу после своей пьесы «Ложь», Булгаков — после «Мольера».

Комитет по делам искусств с лихорадочной поспешностью перекраивал весь советский театральный мир. Московский Второй художественный театр (быв. Первая студия МХАТ'а) был закрыт. Московский драматический театр (быв. Четвертая студия МХАТ'а) был слит с Камерным театром. Театр режиссера А. Дикого (быв. театр Пролеткульта) слили с «театром Комсомола». Сам Дикий был переведен в Ленинград и вскоре арестован. Лишь после четырехлетнего пребывания в концлагерях, во время войны, он был возвращен в Москву и сделал большую карьеру в качестве главного режиссера и актера Малого театра. Некоторые московские театры были закрыты (театр-студия Симонова, театр-студия Хмелева, «Рабочий художественный театр»), другие переведены в провинцию (театр Ю. Завадского).

Всему советскому театру производилась грандиозная операция «промывки мозгов». Потому и царило зловещее затишье в их деятельности.

Как арестованный, после соответствующей обработки в кабинетах и подвалах МВД, появляется на скамье подсудимых показательного процесса и с анемичным выражением на бледном, неулыбающемся лице, начинает, размеренным языком автомата, произносить заученные показания, так и препарированные русские театры, в следующем 1937 году, подняли свои занавесы и предстали перед устрашенными зрителями ежовской эры во всем убожестве своего худосочного обескровленного, загипнотизированного Лубянкой искусства.

Взамен вынутых из театрального организма сердца и мозга нужно было хоть что-нибудь вложить, чтобы придать хоть какой-нибудь внешний логический

смысл этому страшному медиуму. И власти быстро нашли этот «эрзац», приказав своим драматургам создать пьесы о «великих вождях» большевизма. Репертуар лучших столичных театров скоро наводнила стряпня партийных драмоделов совершенно нового типа. Сусальные, неправдоподобные вожди, как умершие (Ленин, Свердлов, Дзержинский), так и здравствовавшие (Сталин, Ворошилов, Молотов) задвигались и заговорили неправдоподобные слова на театральных сценах в пьесах: «Человек с ружьем» и «Кремлевские куранты» Погодина, «На берегу Невы» Тренева, «Правда» Корнейчука, «Великое зарево», «Из искры» Дадиани, «Ханлар» Вургуна и т.д. и т.п.

Искажение элементарной исторической правды, открытая, неприкрашенная ложь, грубое подхалимство, славословие в беспредельно цинических формах стали генеральной линией, основным стержнем, «сквозным действием» всей советской драматургии и всего театрального репертуара.

Русскому театру был нанесен удар такой силы, от которого он, по глубокому убеждению пишущего эти строки, уже никогда не оправится, даже если бы завтра кончилась бы советская власть и в России воцарилась бы полная творческая свобода.

Склонившись на уговоры Керженцева и приняв к постановке «Наташу» и «Одну жизнь», Мейерхольд отнюдь не сдал своих творческих позиций и поставил обе пьесы так, как подсказывали ему его желание и совесть художника.

Результатом была катастрофа.

И «Наташа» и «Одна жизнь» были доведены до генеральных репетиций и запрещены комитетом по делам искусств и высшим начальством из ЦК. Просмотр «Наташи» состоялся весной 1937 года, «Одна

жизнь» готовилась к 20-летней годовщине октябрьской революции, следовательно генеральную репетицию можно отнести к первым дням ноября этого года.

В подозрительной и запуганной прессе «ежовского» года ничего нельзя прочесть о мейерхольдовской постановке «Наташи» Сейфуллиной.

Однако, кое-что можно узнать об «Одной жизни», потому что именно этот спектакль оказался последней каплей, переполнившей чашу терпения сталинских властей. «Одну жизнь» удалось увидеть не только одному начальству. Состоялся общественный просмотр этого спектакля, на котором присутствовали видные актеры московских театров, в том числе актеры театра им. Вахтангова. По словам одного из них, сказанных автору этой книги, спектакль изобиловал многими блестяще поставленными сценами и был окрашен в трагические, безнадежные тона. Ужасы гражданской войны были представлены с небывалой в истории советского театра откровенностью, лишенной всякой тенденциозной лакировки. Потрясающее впечатление на зрителей произвела безмолвная сцена прохода по авансцене девушки, изнасилованной взводом красноармейцев...

17 декабря 1937 года в «Правде» появилось большая статья Керженцева «Чужой театр». Тон ее не оставлял никаких сомнений в ее назначении. Мейерхольда и его театр приканчивали*). Грубость, жестокость и лживость этой статьи нельзя даже поставить в упрек Керженцеву. Злобная сталинско-ежовская паталогия говорит в «Чужом театре» так же, как и во всем, что печаталось в это кошмарное время.

8-го января в центральных газетах был опубликован следующий приказ комитета по делам искусств:

---

*) Статья «Чужой театр» приведена полностью в конце этой книги.

а) Ликвидировать театр имени Мейерхольда как чуждый советскому искусству.

б) Группу театра использовать в других театрах.

в) Вопрос о возможности работы Мейерхольда в области театра обсудить особо.

17 января 1938 года Жданов произнес речь на первой сессии Верховного совета СССР, в которой жестоко разнес деятельность Комитета по делам искусств. Главными пунктами обвинения были: случай с «Богатырями» и театр Мейерхольда, который Керженцев так долго терпел «у себя под носом» и даже поощрял, «разбазаривая государственные средства» на это вредное предприятие.

После речи Жданова Керженцев был снят с работы, а все его заместители во главе с Боярским и большинство из ответственных чиновников ВКИ — арестованы.

В самый день опубликования приказа о закрытии театра Мейерхольда 8 января, по распоряжению Комитета по делам искусств, во всех театрах советского союза были проведены митинги, на которых актерам и режиссерам было предложено осудить Мейерхольда и одобрить правительственный приказ.

Лучше из московских театров проявили необычайное чувство товарищеской солидарности к старому мастеру в день его несчастья. Никто из актеров русского театра не выступил против Мейерхольда. Ораторствовать на митингах и превозносить мудрость властей выпало секретарям партийных организаций и председателям месткомов. Даже среди коллектива театра им. Вахтангова, в свое время так несправедливо обиженном Мейерхольдом, не нашлось никого, кто бы захотел бросить в него камень. На собрании царило многозначительное и демонстративное молчание.

На митинге в театре МОСПС дело не ограничилось одной пассивной оппозицией. Когда председатель митинга прочел приказ о ликвидации ТИМ'а и открыл прения, слово тотчас же попросил один из молодых режиссеров и начал взволнованную речь:

— Товарищи! Сегодняшний день навеки явится самым черным днем в истории советского театра. Сегодня закрыт театр величайшего режиссера нашего века — Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Нет слов...

— Лишаю слова, — закричал председатель, отчаянно звоня в колокольчик.

Сам В. Э. не был арестован, как предполагали тогда многие, а очутился в тяжелой опале, на положении отвергнутого всеми безработного старого артиста. Большие люди искусства сочувствовали ему, но, конечно, помочь ничем не могли.

И вот, в его черный день пришел к нему на помощь его великий творческий противник.

Престарелый Станиславский, уже давно отошедший от дел Художественного Театра, вызвал В. Э. к себе и предложил ему работу режиссера в своем оперном театре. Между двумя мастерами произошел следующий диалог:

— В Художественном Театре я уже больше не хозяин, Всеволод Эмильевич, — сказал Станиславский, — а вот в опере и в моей студии еще пока распоряжаюсь. И это место — всё, что я могу сейчас вам предложить.

— Так ведь никто не захочет идти смотреть мой спектакль, — ответил Мейерхольд, — опера наша провалится, Константин Сергеевич.

— Вы слишком плохого мнения о москвичах, Всеволод Эмильевич, — возразил ему Станиславский. — В таком большом городе, как Москва, всегда найдется несколько сот настоящих любителей искусства, которые придут на ваш спектакль и оценят его.

Станиславский поручил Мейерхольду постановку «Севильского цирюльника» Россини, но к работе Всеволоду Эмильевичу приступить так и не удалось. ВКИ предпочел посчитаться со Ждановым, а не со Станиславским и приказал уволить Мейерхольда с должности режиссера.

Тогда Станиславский дал ему место преподавателя в своей студии. То была скромная академическая работа, в небольшой драматической студии, где К. С. действительно был «полный хозяин» и в дела которой не вмешивался ВКИ.

Несколько месяцев проработал В. Э. в такой непривычной для него тихой и спокойной обстановке, преподавая молодежи технику сценического искусства.

Весной 1938 года в прессе его имя появлялось часто, и, конечно, всегда в отрицательном смысле в погромных статьях против формализма. Мейерхольд был жупелом формализма. Каждый правоверный соцреалист считал теперь своим долгом сказать несколько бранных слов по его адресу. Ряд статей, посвященных обстоятельному анализу его творчества с позиций ждановщины, при всем их внешнем глубокомыслии, явились в действительности обширными комментариями к «Чужому театру» Керженцева (например, статья Гуса «Мейерхольд и формализм в советском театре» в майском выпуске журнала «Театр»).

Актеры ТИМ'а были еще в начале года быстро рассортированы театральным управлением по московским театрам. Игорь Ильинский и Царев были приняты в Малый театр на первое положение. Одна лишь Райх продолжала оставаться безработной, разделяя опалу своего супруга.

6-го августа 1938 года умер Станиславский.

Однако и после смерти своего великого противника и верного покровителя, В. Э. мог продолжать свои занятия в студии. Атмосфера в стране в это время уже стала понемногу разряжаться. Ежовщина

шла на убыль, террор спадал, количество арестов уменьшалось. Затишье наступало и на идеологическом фронте. Осенью, как всегда, советские театры открыли новый сезон. То был уже сезон торжествовавшего «социалистического реализма». Театры «страны победившего социализма», с помощью Лубянки, успешно выполнили ждановский наказ и научились заглядывать в советское «завтра».

Почему Мейерхольду удалось благополучно пережить ежовщину?

При его близком знакомстве с расстрелянными лидерами антисталинских партийных групп, при его огромных заграничных связях, при его вызывающем поведении, при его творческой деятельности, столь враждебной всему, что насаждали Сталин и Жданов в искусстве — как это вышло, что он ни разу не был даже арестован и дожил невредимым до дней относительного успокоения, воцарившихся после смещения Ежова, когда на пост начальника НКВД был назначен Берия?

Мейерхольд принадлежал к единственной группе советских граждан, которую Сталин предпочитал не ликвидировать, даже в самые террористические времена, даже в тех случаях, когда, с чекистской точки зрения, для ареста бывало множество оснований. Точнее было бы сказать, что то была не группа, а считанные единицы счастливчиков, крохотная капля в многомиллионном народном море, где каждый мог в любую ночь ожидать роковой стук в дверь.

Мейерхольд был большой художник, имевший мировое имя. И это обстоятельство на весах «государственной безопасности» перетягивало все тяжелые папки его лубянских материалов.

С политической точки зрения было выгоднее не уничтожать артиста, а промыть ему мозг, приручить его и заставить работать на пользу сталинского дела.

Мудрость такой политики блестяще подтверждал как раз тогда, в 1938 году случай Эйзенштейна.

Выдающийся кинорежиссер С. М. Эйзентшейн, пользовавшийся, благодаря интернациональному языку своего искусства, еще большей всемирной известностью, нежели его учитель Мейерхольд, имел на душе великое множество грехов против Сталина.

В творческих биографиях Мейерхольда и Эйзенштейна, начиная с даты возвращения последнего из Америки в 1932 году, можно обнаружить разительное сходство. Оба художника творчески умолкли, не желая присоединяться к генеральному фронту сталинского искусства. С 1932 по 1936 год Эйзенштейн не выпустил ни одной единственной картины, ограничиваясь чтением лекций в государственном институте кинематографии. В 1936 году вышел его фильм «Бежин луг» и тотчас же подвергся жестокому разгрому за идеологические и формалистические ошибки. Сценарист-писатель Бабель был арестован, все руководство советской кинематографии во главе с начальником Шумяцким тоже было вскоре арестовано, а самого главного «преступника» — создателя «Бежина луга» Эйзенштейна не тронули.

В следующем 1937 году Сталин лично поручил ему постановку чрезвычайно важного в политическом отношении фильма «Александр Невский». Дабы впредь обезопасить ненадежного мастера от всяких вредных уклонов, ему в помощь были назначены два партийных комиссара — режиссер Васильев и писатель Павленко.

К середине 1938 года съемки «Александра Невского» подходили к концу и все говорило о том, что картина будет именно такой, какая была нужна

диктатору — помпезной, мастерски сделанной киноэпопеей, патриотической по настроениям, возвеличивавшей идею сильного вождя и мобилизовавшую народные чувства против враждебной в ту пору Германии.

Эйзенштейн сделал то, что от него требовали. Очередь была за Мейерхолодом. Вопрос был только во времени.

В первой половине 1939 года имя Мейерхольда все чаще произносилось за кулисами театра Вахтангова в связи с различными совещаниями в ВКИ, на которые теперь часто приглашался В. Э.

Странным образом «градус» опалы видного советского гражданина всегда легко определяется тоном и количеством разговоров о нем в дисциплинированном, умудренном жизненным опытом, советском обществе. Как будто какой-то невидимый машинист регулирует таинственный передаточный механизм, то нажимая, то отпуская рычаги: чем тяжелее опала — тем меньше разговоров. Ослабела немилость — и сразу же больше заговорят о человеке, а иногда и помянут добрым словом. Арестуют человека — и сразу, как по мановению волшебника, умолкают разговоры о нем, как будто и небыло никогда такого человека на свете...

В сезоне 1938-39 г.г. соцреализм принял густую националистическую окраску, с уклоном в махровый шовинизм. Стиль и дух нового поворота генеральной линии во многом близко подходили к тону суворинского «Нового времени», к официальным реляциям времен последних двух российских царей, к языку монархической России конца прошлого столетия.

Вот как описывался в «Правде» от 4 апреля 1939 года советским критиком В. Городинским эпилог оперы «Иван Сусанин» (новая редакция глинкинской «Жизни за царя»):

«Когда после оркестрового вступления открылся вид на Красную площадь с широким помостом, устланным сукном малинового цвета, с праздничной толпой в ярких и пестрых нарядах на фоне кремлевских стен и собора Василия Блаженного, — в зрительном зале пронеслась буря аплодисментов.

Грандиозное, ликующее «Славься» в исполнении хора, медного духового оркестра и симфонического оркестра в сопровождении колокольного звона гремело со сцены, и под его звуки развертывалось торжественное шествие. Идут ратники в медных латах, в высоких шеломах на головах, медленно движется духовенство в золотых ризах, скорым шагом проходят пажи московских царей — рынды в белых с серебром одеждах, в белых шапках с меховой опушкой. Все сильнее и сильнее гремит «Славься », идут богатыри-ополченцы с пиками и бердышами, стрельцы в малиновых кафтанах, опоясанные саблями, с пищалями на плечах, снова рынды с топориками и хоругвями.

В полном разливе колокольный звон. Выбегают последние вестники, и под гром хора и оркестров выезжают верхом на конях Минин и Пожарский. Вот момент, когда зрители и артисты сливаются воедино, и кажется — одно огромное сердце бьется в зале. Народ приветствует свое героическое прошлое, своих витязей, своих бесстрашных богатырей. Чудесное, незабываемое мгновение!»

Для закрепления «достижений» социалистического реализма и окончательного устранения последних сомнений (если таковые еще у кого-либо имелись) Комитет по делам искусств созвал в июне 1939 года всесоюзную конференцию режиссеров.

Участвовать в ней был приглашен и Мейерхольд. То был жест властей, явно рассчитанный на примирение с В. Э., которому предоставлялась открытая трибуна для публичного покаяния. У правительства

не было сомнений в том, что за полутарагодичное свое бездействие мастер успел перестроиться и осознать свои многочисленные ошибки и грехи.

Конференция режиссеров была широко разрекламирована в печати как в специальной так и в общей. Открытие ее было назначено на 13 июня в московском Доме актера на ул. Горького (Тверская).

В «Советском искусстве» и в «Литературной газете» от начала июня подробно приведена повестка работ конференции. Главных докладчиков было трое: Солодовников (зам. председателя ВКИ и начальник театрального управления), Михоэлс (актер государственного еврейского театра) и Попов (режиссер и художественный руководитель театра Красной армии). На заседании отдельных секций предполагались доклады режиссеров Сахновского и Завадского и актера Мордвинова.

В назначенный день конференция торжественно открылась. В переполненном белом зале Дома актера, кроме 300 делегатов, съехавшихся со всех концов Советского Союза, присутствовало множество гостей. Каждый из московских театров получил большое количество входных билетов для своих актеров.

Огромное политическое значение, которое придавало правительство этому, казалось бы, столь специальному совещанию было особенным образом подчеркнуто в день открытия. Неожиданно для всех, так сказать «сверх программы», конференция открылась пространным докладом зам. пред. совнаркома Вышинского.

Этот самый главный «режиссер» только что закончившихся больших процессов произнес речь, которая даже в печальной летописи истории искусств сталинской эпохи займет исключительное место по убожеству мысли и по плоскости языка. Какое странное необъяснимое зрелище для всякого объективного наблюдателя представляли несколько сот театраль-

ных специалистов, из числа которых многие были высококвалифицированными, интеллигентами артистами, внимавших с почтением сталинскому заплечных дел мастеру, разъяснявшему им, что «... формализм означает такое состояние искусства, когда содержание отстает от формы».

На третий день конференции 15 июня 1939 года развернулись прения по докладам.

Третьим оратором выступил Мейерхольд*).

Приведем впечатления от его речи, описанные в автобиографической книге пишущего эти строки «Укрощение искусств»:

> «Со своего места в зале поднялся человек с большой шевелюрой седых волос, с характерным профилем. Со старым портфелем в руке идет он на сцену. Овация не умолкает. Мейерхольд неподвижно стоит на кафедре с каким-то усталым и безразличным видом. Он положил портфель перед собой и спокойно смотрит в зал, выжидая конца овации. А она все не утихает. И даже председатель и члены президиума заразились общим настроением и горячо аплодируют, вместо того, чтобы прекратить явную и очевидную демонстрацию. Наконец, овация кончается так же дружно, как и началась. В зале становится сразу удивительно тихо. Мейерхольд начинает говорить. Он говорит очень тихо, медленно, голосом глухим и, как вначале показалось, неуверенным. И лишь постепенно загораются его глаза, крепнет и становится уверенным голос. И к концу речи в нем звучит сталь. И на сцене стоит уже не усталый старик, безразличный ко всему на свете, а сильный и бесстрашный человек, пламенный художник — неподкупный и непримиримый...»

Мейерхольду дали договорить до конца, вероятно, потому, что сверху получено было распоряжение дать ему возможность высказаться. А может быть и потому, что и в зале, и в президиуме конференции сидели люди искусства, не пожелавшие и не посмевшие прервать единственного великого художника

---

*) Речь Мейерхольда на конференции приведена полностью в конце книги.

среди них всех, последнего из могикан, пережившего славу русского театра.

Выступление Мейерхольда — это большая ошибка Лубянки, которую это ведомство уже никогда не повторяло в будущем. На открытую трибуну был выпущен неблагонадежный человек, необработанный надлежащим образом, с «непромытым» мозгом, незагипнотизированный и неустрашенный.

Арестован был Всеволод Эмильевич по приказу Берии в ночь с 17 на 18 июня 1939 года. Это тоже был редкий случай в истории советской власти, когда дату ареста можно установить с несомненной точностью путем анализа газетных сообщений. Последовательность сообщений о конференции в печати вообще чрезвычайно интересна и многозначительна.

Речь Вышинского напечатана полностью на первой странице «Правды» и «Известий» от 15 июня. На следующий день 16-го июня на последней странице «Правды» помещено сообщение, которое приводится полностью ввиду его исключительной важности в биографии Мейерхольда.

> «Вчера на Всесоюзной конференции режиссеров начались прения по заслушанным докладам.
>
> Художественный руководитель Рязанского областного драматического театра А. С. Верховский, засл. артист РСФСР П. Н. Трапезников, работающий в Борисоглебском колхозно-совхозном театре и М. Д. Рахманов (Сталинск) рассказали конференции об особенностях и трудностях работы на переферии.
>
> Затем выступили нар. арт. РСФСР В. Э. Мейерхольд и заслуженный артист РСФСР С. Э. Радлов. Засл. артист УССР А. И. Соломарский говорил о том, что наша театральная общественность должна овладеть марксистско-ленинской наукой — серьезно заняться изучением истории ВКП(б)».

17 июня в обоих центральных газетах есть краткая заметка о выступлении на конференции И. Альтмана, редактора журнала «Театр», подвергшего «резкой критике выступление Мейерхольда».

Это было последнее упоминание имени Мейерхольда в советской прессе так же, как и последнее упоминание о конференции, которая продолжалась еще в течение двух дней и закрылась только 19 июня.

Когда какое-нибудь значительное и известное в советском мире лицо, к которому привлечено общественное внимание, допускает серьезную идеологическую ошибку, то его яростно критикуют до того дня, пока лицо это остается на свободе. Даже самая грубая критика в Советском Союзе есть знак физической свободы критикуемого. Лишь в момент ареста критика обрывается и имя человека вычеркивается из списков живущих в этом мире.

В 1940 году была издана издательством «Искусство» книга «Режиссер в советском театре», содержащая стенограммы всех выступлений на конференции режиссеров*). Имени Мейерхольда в ней не упоминается.

Приведена в этой книге и речь И. Альтмана, в которой, по сообщению «Правды» от 17 июня 1939 г., было подвергнуто резкой критике выступление Мейерхольда. Но сейчас в этой речи не было и намека на Мейерхольда. Мейерхольд канул в лету, испарился, исчез навсегда...

Через несколько недель после ареста Мейерхольда Зинаида Райх была найдена убитой в ее квартире в Брюсовском переулке. Убийцы зарезали ее ножом. Квартира долго оставалась опечатанной НКВД.

Автору этой книги удалось лично видеть человека, вполне заслуживающего доверия, державшего в своих руках открытку, посланную Мейерхольдом его биографу и другу Н. Д. Волкову, в самом начале

*) Книга «Режиссер в советском театре» сдана в набор 25 августа 1939 г. и подписана к печати 9 марта 1940 г.

1940 года, либо из сибирского концлагеря, либо с этапного пути. Открытка была написана карандашом и носила штемпель одной из небольших забайкальских железнодорожных станций.

Это последнее известие о Мейерхольде, которое можно считать достоверным.

Все остальные сведения об его судьбе после ареста относятся к категории слухов, которые невозможно проверить.

Говорят, что Мейерхольд и Бабель были убиты летом 1940 года в одном из лагерей на берегу Охотского моря. Убийство было совершено по приказу начальства. Причины его неясны.

В газете «Новое русское слово» в 1948 году был помещен вымышленный от начала до конца рассказ Родиона Березова о пытках, которым, якобы, подвергался Мейерхольд в застенках НКВД. Хронологически эти пытки были отнесены к 1937 году, то есть на два года раньше даты действительного ареста В. Э-ча.

Существует много слухов о причине убийства Райх. Автор этой книги слышал лично в Москве, что ее убили члены конспиративной «фашистской» организации, к которой принадлежал Мейерхольд, из боязни, что она может выдать властям сведения об этой организации. Это, конечно, совершенно фантастический вариант.

Гораздо логичнее предположить, что убийство Райх было совершено по приказу Лубянки, которой необходимо было ее уничтожить. Убийство — дело темное. Убить могут и простые бандиты. Каждый арест — всегда дело рук чекистов. В случае с известной актрисой, имевшей множество друзей в иностранных кругах, как в Москве, так и на Западе, выгоднее было убить, и свалить убийство на грабителей или на «фашистов».

Ходили также слухи о том, что у Райх в последние годы ее жизни была серьезная связь с одним из знаменитых певцов Большого Театра, которую чрезвычайно тяжело переживал Мейерхольд. Если это было так, то можно предположить, что личная трагедия присоединилась к трагедии творческой и сыграла определенную роль в его решении принести себя в жертву и доставить себе последнюю радость, высказав открыто в лицо ненавистным врагам всё, что накопилось на душе за годы обид и унижений...

Могущественной силой в каждой битве является ненависть. Вряд ли у Мейерхольда хватило бы духа на его выступление, если бы не беспредельная, всепоглощающая ненависть, сжигавшая его сердце, поднявшая его, в тот день, 15 июня 1939 года, до вершин мужества и героизма.

Он был, как тот легендарный воин гражданской войны, который был окружен с маленьким своим отрядом неприятельским полком и оборонялся отчаянно до самого конца. Все товарищи его были убиты, когда, расстреляв последние патроны, поднялся он во весь рост и, размахивая пустым наганом, пошел на врагов:

— Сдавайтесь, мерзавцы! Пришел вам конец! — закричал он, падая пронзенный десятками пуль...

В юбилейном сборнике, посвященном Мейерхольду, изданном в 1923 году, когда В. Э. был в расцвете творческих сил и на вершине своей славы, среди обычных юбилейных славословий, есть статья Михаила Левидова, с исключительной тонкостью проникающая в самое сердце творческой природы великого режиссера.

В статье этой, озаглавленной «Мейерхольд — возжигатель костров», есть следующие строки:

«...У Мейерхольда был предшественник в веках; такой же как и он — неуклюжий, одержимый воин с киркой; высокий, худощавый, с выдающимся подбородком, с нависшими надбровными дугами; страстный аскет, влюбленный в свою ненависть, посвященный в величие неудачи; он случайно не был театральным режиссером; он случайно возжигал костры без котурн и масок; он был итальянский монах; звали его Джироламо Савонарола».

Когда папа Александр Борджиа, желая привлечь яростно выступавшего против него Савонаролу на свою сторону, прислал ему красную шапку кардинала, то мятежный монах не принял ее и передал свой ответ папским посланцам: «... единственная шапка, которой я жажду, — мученический венец, обагренный моей собственной кровью».

ПРИЛОЖЕНИЕ ПЕРВОЕ.

ПОСТАНОВКА «РЕВИЗОРА» В ТЕАТРЕ ИМЕНИ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

М. А. ЧЕХОВ.

Нет почти ни одной театральной теории, в которой не говорилось бы о форме и о содержании, как о двух важнейших факторах театрального искусства. О форме говорится, как о сосуде, в который вливается то, или иное содержание. Так говорится, но не так делается. В большинстве случаев формы наших спектаклей превратились в окаменелости, в авторитетные традиции, в общепризнанные, не беспокоящие сознание, футляры; содержание же получило служебную роль: гальванизировать труп, то есть создавать иллюзию, что форма живет и является выражением содержания. Еще недавно мы пережили период увлечения одной только формой без всякого содержания; это был период конструкций, театральных площадок, уродливой костюмировки и кошмарных гримов.

Нет ничего труднее, как проникнуть в действительное содержание художественного произведения и найти для него новую форму и нет ничего легче, как, отказавшись от такого проникновения, создать иллюзию новизны, разбив прежние, уже многократно использованные формы и сложить из осколков их новые, произвольные фигуры. Игры с осколками не вызывают ни страха, ни ревности — всегда

есть надежда сложить фигуру острее, чем сделал это предшественник мой. Он, например, сделал квадратную рамку к спектаклю, — я сделаю рамку углами. Тот, кто ставит после меня, сделает две угловатые рамки, одну над другой. (А недавно, помните, рамку **особую:** всю золотую, в изломах, а на ней нарисованы штук десять Распятий, уродливых, злых?). А за рамками — что? Все тот же натурализм, все, «как в жизни», на улице. Бывают и попытки «стилизации», то есть повторение, размножение все того же осколка.

И вдруг — Мейерхольд!

Что же он сделал и чем вызвал такой протест и негодование? Он по-новому проник в содержание... не «Ревизора»... дальше... в содержание того мира образов, в который проникал и сам Гоголь. Гоголь и Мейерхольд встретились не в «Ревизоре», но далеко за его пределами. И Мейерхольда охватила жажда показать в одном только спектакле всё, что он увидел в необъятном мире образов, куда привел его и где оставил его Гоголь. Он понял, что поставить «Ревизора», одного только «Ревизора» — он не в состоянии! «Ревизор» оказался только предлогом, он стал расти, вышел из рамок и бурным потоком хлынули в него и «Мертвые души» и «Женитьба» и «Нос», «Коляска», ужасы «Вия», смех и слезы «Шинели», секреты, восторги, мечты, крики дам...

Новое содержание, новая форма спектакля — родились и сложились сами собой; всё гармонично, сильно, всё смело. Появился новый стиль: «Мейерхольд». Анализ, рассудок, обычная критика — потеряли привычную почву под ногами, пошатнулись авторитет и уверенность. И все испугались: публика, режиссеры, актеры — каждый по-своему.

Публика, возмущенная, оскорбленная насилием, совершенным над Гоголем, шумно и искренне бросает упрек Мейерхольду: «Это не «Ревизор»! Но Мейер-

хольд уже предвосхитил этот упрек — он назвал себя «автором спектакля». Почему? Потому что между ним и его спектаклем нет никого. Мейерхольд претворил образы Гоголя, он сделал их своими, он усвоил «образность» Гоголя. Отсюда и неудержимо-страстное желание его показать, воплотить на сцене всё сразу, отсюда и «авторство».

На что же ропщут режиссеры? Они поняли — Мейерхольд публично разоблачил их в работе с «осколками». «Это не Гоголь», — говорят они, — «так нельзя ставить Гоголя! Все утрировано, не натурально!» Да, правда ли это? Перечтите, или вспомните творения Гоголя — много ли вы найдете в них того «натурального», для которого вы, в качестве формы, составляете все те же «осколки»? Кто не знает, что у Гоголя все почти — преувеличено, и факты и герои с их психологией и предметы: ведь крадет же свинья из суда прошенье Ивана Иваныча! А Днепр так широк, что редкая птица долетит до середины его. А кибитка Коробочки, а ларчик Чичикова, а Плюшкин с его сухарем. Или вспомните формы голов Довгочхуна и Перерепенка; кувшинное рыло чиновника; а имена: Яичница, Петух, Держиморда. Что же во всем этом «натурального»? Возьмите монолог «вранья» Хлестакова, покройте его мозаикой приличных, натуральных «осколов» и спросите себя: стало ли это «вранье» натуральным? Смотрите, не случится ли катастрофа: не станет ли от вашей натуральной мозаики сам Гоголь — вруном?

А актеры? Боюсь, что в душе, по секрету, многим из них нравится что-то. Кто из них не хотел бы сыграть, по-мейерхольдовски, молчаливого Гибнера? Или старого Осипа, помолодевшего и ставшего краснощеким парнишкой, смекалистым, но не от опыта жизни, а так, от природы, от «русскости»? Или саму городничиху, пышную, мечты и желанья которой доселе... скрывались за ширмами? Что же мешает

актеру признаться в своем тайном желании? Страх: сыграю ли я? Хватит ли смелости? Нет, лучше молчать... Впрочем, скажу, так, мимоходом: «Мейерхольд режиссер деспотичный; свободы актерам он не дает — играй, как прикажет!»

Впрочем, возврата уже нет, спектакль уже поставлен, идет и надо, или принять его, или восстать и защищаться. И вот, все, несмотря на разность мотивов, закричали: «мистика!» Это страшное слово — яд, всем ныне доступный, испытанный, модный, способный убить даже такого гиганта, как Мейерхольд. И каждый, кто хочет задушить, уничтожить всё то, что ему недоступно, что не соответствует личному вкусу, или кажется вредным с точки зрения «идеологии» масс — смело расклеивает этикетки с магическим словом: «мистика». Гибнут: фантастика, романтика, народное творчество: сказки, легенды, былины; гибнут приемы театральных эффектов, редкие попытки искания новых, живых форм, стиль, режиссерские замыслы, выходящие за пределы плоского натурализма... Под угрозой оказались такие классические произведения, как, например: «Фауст», «Дон Кихот»; в опере: «Лоэнгрин», «Сказание о граде Китеже» и др. Новизна мейерхольдовского содержания и неожиданность формы — затемнили сознание всех и каждого и, вместо того, чтобы крикнуть: «туман и неясность в наших умах!» — все, включая и официальную прессу, закричали: «мистика в «Ревизоре!»

Но что же в действительности случилось с Мейерхольдом? В чем ошибка его? В чем можно и нужно его обвинить? Мейерхольд далеко не спокойный творец, он — вулкан; его «Ревизор» вырвался лавой! И вот, на сцене идут одновременно как бы два «Ревизора». Один — гениальный, дерзновенный, вне критики; он занимает большую часть всего вечера. Другой — просто дерзкий, даже урод-

ливый и отдаленно похожий на то, что я назвал «собираньем осколков». Сравните хотя бы сцену «вранья» Хлестакова со сценой «благословления». Первая — взлет творческой мысли; вторая — измышленье рассудка. Мейерхольд «видел» первую и она полна блеска, искрится, переливается множеством красок, детелей, нюансов. В ней, содержанье и форма слились в одно, нераздельное целое. Вторая — бедна содержанием, груба, примитивна. И хотя она много короче сцены «вранья», она кажется длинной и скучной. Форма пуста и фальшива. Почему? В ней Мейерхольд, в нетерпении, стал выдумывать, подражать Мейерхольду-творцу и... неудачно! Мейерхольду нельзя подражать, нельзя усвоить внешних приемов его постановок. Таких приемов вовсе и нет в его постановках. Можно пытаться усвоить дух Мейерхольда, у него можно учиться «видеть» по-новому, по-своему, ту глубину содержания, которую не видят другие и тогда новая форма возникнет сама, без усилий рассудка, без «выдумки».

Это мы проглядели, не поняли и, подчинившись инстинкту самозащиты, поспешили и крикнули слово, причинившее много вреда и «Ревизору» и самому Мейерхольду, да и театру вообще.

ПРИЛОЖЕНИЕ ВТОРОЕ

«Чужой Театр» («Правда», 17 декабря 1937 г.)*)
П. М. КЕРЖЕНЦЕВ

К двадцатилетию Великой социалистической революции только один театр из 700 советских профессиональных театров оказался и без специально приуроченной к Октябрьской годовщине постановки, и

*) Статья приводится без исправления хронологических ошибок, допущенных Керженцевым.

без советского репертуара. Это — театр имени Мейерхольда.

В те дни, когда наши театры показывают десятки новых советских произведений, отражающих нашу эпоху, образ Ленина, этапы революционной борьбы, когда тысячные аудитории горячо приветствуют актеров, режиссеров, композиторов и драматургов, сумевших отразить в своем творчестве величайшие проблемы строительства социализма, борьбу с врагами народа — театр им. Мейерхольда оказался полным политическим банкротом.

Почему это произошло?

В. Мейерхольд начал свою работу в советском театре с тяжелым грузом прошлого. Вся его театральная деятельность до Октябрьской революции сводилась, преимущественно, к борьбе против реалистического театра, за театр условный, эстетский, мистический, формалистский, т. е. чуравшийся действительной жизни. В. Мейерхольд шел в этом случае по пути с той частью русской интеллигенции, которая в период реакции бросилась в объятия мистики, символизма и богоискательства и пыталась этими средствами одурманивать и развращать рабочий класс.

В своих театральных теориях В. Мейерхольд особенно усиленно противопоставлял реалистическому театру «театр масок», т. е. защищал показ в театре не живых, реальных художественных образов, а образов условных и нереальных.

В 1920-21 году началась активная работа В. Мейерхольда в советском театре, как руководителя Театрального отдела Наркомпроса и организатора своего собственного театра. Одновременно В. Мейерхольд поднимает чрезвычайную шумиху, провозглашая, будто Октябрьская революция в театре начинается... с момента появления В. Мейерхольда в Москве. В. Мейерхольд и его приспешники создают смехотворную, но политически враждебную теорию, буд-

то не Октябрьская революция обеспечила все основные условия для строительства социалистического театра, а... создание театрального отдела Наркомпроса во главе с В. Мейерхольдом. Мейерхольд и его помощники пытаются изобразить из себя единственных представителей настоящего советского театра, пытаются противопоставить свою линию партийному руководству. А на деле, под крикливым лозунгом «Театрального Октября», начинают преподносить советскому зрителю политически нечистоплотные пьески и создавать все тот же формалистский театр, где идейное содержание сведено на нет и искажено. В. Мейерхольд и его театр дают одну за другой политически неверные или враждебные постановки. Он пытается организовать вокруг себя формалистское крыло литературы, живописи и театра (конструктивистов, футуристов и проч.)

В самой первой постановке (переделка «Зорь» Верхарна) театр возвел на героическую высоту меньшевиствующего предателя рабочего класса. И вопреки театру и его руководителю, аудитория аплодировала не этому «герою», а тем, кто его яростно изобличает. Вторую свою постановку («Земля дыбом») В. Мейерхольд посвятил... Троцкому.

Так, в 1920-1921 г.г. с возвеличия предателя-меньшевика, с воскурения фимиама бывшему меньшевику и будущему подлейшему агенту фашизма, начал свою деятельность театр им. Мейерхольда.

За 17 лет театр показал зрителю 23 пьесы. Репертуар театра — это всегда основной показатель его политического лица. Каково же политическое лицо театра Мейерхольда, какие пьесы были поставлены на его сцене?

Основное внимание театр проявил к постановкам из старого классического репертуара. Но эти пьесы показывались в кривом формалистском зеркале. Вместо того, чтобы обратить внимание на идейную

сторону классических произведений, В. Мейерхольд всю свою энергию устремлял на внешнюю сторону: изощренное перекручивание текста, замысловатость мизансцен, трюкачество и всякого рода пустые выверты. «Ревизор» трактовался не в стиле реалистического театра, а в духе мистической книги белоэмигранта Мережковского «Гоголь и чорт». «Горе уму», благодаря трюкачеству, потеряло всю свою политическую заостренность против царского бюрократического строя. Простые и ясные водевили Чехова, этого величайшего реалиста русского театра, превращались в «33 обморока», в произведение, где за левацкими трюками и фортелями совершенно исчезал смысл прекрасного чеховского текста.

Значительно печальнее дело обстояло с пьесами советских драматургов. Ни одна из этих пьес не только не сохранилась в репертуаре театра, но, как правило, никогда не ставилась в других советских театрах. Иначе говоря, работа В. Мейерхольда с советскими драматургами оказалась совершенно бесплодной. Театр не создал за все время существования ни одной советской пьесы, которая бы вошла в репертуар театров Союза. Здесь полностью выявилось, что В. Мейерхольд не может (и, видимо, не хочет) понять советскую действительность, отразить проблемы, волнующие всех советских граждан, и идти в ногу со всеми работниками советского искусства.

Из года в год В. Мейерхольд в ответ на упреки в отсутствии советского репертуара в его театре отвечал: «Нет подходящей пьесы» и еще: «Нет подходящего помещения».

Ряд авторов, честно работавших над советской тематикой и желавших помочь Мейерхольду, должны были порвать с театром, потому что они убеждались, что этот театр идет по чуждому, несоветскому пути. Присяжными поставщиками В. Мейерхольда оказались господа Эрдман, Третьяков и др. Мейер-

хольд хвастал, что он поставит еще пьесы разоблаченного шпиона Бруно Ясенского, исключенного из союза писателей поэта Корнилова и тому подобных господ.

Так, театр отойдя от советских тем и реалистического пути, по которому шло развитие всего советского театра, изолировал себя и от подлинных советских драматургов, стал в стороне от советской литературы.

Вместо того чтобы основное внимание обратить на показ людей советской эпохи, показ большевиков, театр принял на себя сомнительную миссию отображать во всех видах исчезающий тип мещанина. Театр старательно разрисовал уродливый образ мещанина, не умея и не желая разъяснить этот образ социально.

В ряде пьес, поставленных театром, советская действительность давалась грубо искаженно, издевательски враждебно. «Окно в деревню» явилось карикатурой на советскую деревню. Именно такими словами охарактеризовали эту постановку крестьяне, которым она специально была показана. Эта пьеса смаковала черты тяжелого прошлого (бескультурье), игнорировала руководящую роль партии, борьбу деревни против кулачества. Пьеса «Командарм» искаженно и уродливо показывала бойцов нашей Красной Армии, как каких-то махновцев, без партийного и командного руководства. Штаб армии рисовался издевательски. «Выстрел» Безыменского был проникнут троцкистской концепцией. Партийная ячейка показывалась, как бюрократическая организация, состоящая из тупых мещан.

В. Мейерхольд в течение ряда лет упорно добивался постановки пьесы «Хочу ребенка» врага народа Третьякова, которая являлась вражеской клеветой на советскую семью, и пьесу «Самоубийца» Эрдмана, которая защищала права мещанина на существование

и выражала протест против диктатуры пролетариата. Характерно, что во время обсуждения этой последней пьесы в Театре В. Мейерхольд утверждал, что пьеса «сугубо актуальна», а одна из ведущих работниц театра, защищая пьесу, сделала заявление о пятилетке в явно антисоветском духе. Пьеса рассматривалась рядом работников театра, очевидно, как определенное политическое выступление против линии партии, как вражеская вылазка.

За последние годы советские пьесы совершенно исчезли из репертуара театра им. В. Мейерхольда. В то самое время, когда советская драматургия обогатилась десятками интересных произведений, этот театр продолжал занимать позицию изолированности из советской действительности и ухода от нее.

В. Мейерхольду было специально указано Комитетом по делам искусств, что театр, упорно избегающий советского репертуара, не может быть признан нужным советской стране, и ему было предложено решительно повернуться к советским темам и к реалистической трактовке пьес.

Театр начал готовить постановку на тему «Как закалялась сталь» Н. Островского. Показанный, в конце концов, спектакль оказался позорным политическим и художественным провалом. Типические черты эпохи гражданской войны — пролетарский оптимизм, бодрость, идейная целеустремленность, героизм революционной молодежи — не нашли никакого отражения в спектакле.

Пьеса резко исказила весь характер оптимистического, живого произведения Островского. Основной темой спектакля являлась фатальная обреченность бойцов революции. Вся постановка была выдержана в гнетущих пессимистических тонах. Театр снова пользовался в своей работе уже не раз осужденными формалистическими и натуралистическими приемами. Театр ограничил свою работу показом чисто схема-

тического и внешнего изображения отдельных событий из романа Островского, совершенно не сумев показать подлинные образы романа, не сумев подняться до отражения героической борьбы советского народа. В результате получилась политически вредная и художественно беспомощная вещь. Это банкротство, вызванное ложной политической и художественной линией театра, тесно связано с нездоровым состоянием всего организма театра.

Наша печать не один раз обращала внимание руководителей театра на ненормальную обстановку, в которой проходит работа театра. Уже давно «Правда» писала об антиобщественной атмосфере театра им. Мейерхольда. В 1933 году, во время партийной чистки, снова отмечался уход театра от советской действительности и нездоровое течение в театре. В связи с этой ненормальной обстановкой, усугублявшей политические и художественные ошибки театра, в связи с системой семейственности и режима самокритики, из театра ушло немало крупных советских актеров (Д. Орлов, Бабанова, Штраух, Глизер, Гарин, Охлопков, Царев и др.).

Не один раз в трудные минуты театру В. Мейерхольда помогали в надежде, что он выпутается, наконец, из своих ошибок и выберется на настоящую дорогу. Но В. Мейерхольд и руководители театра отнеслись несерьезно и безответственно к этой поддержке и помощи.

В самых первых статьях о формализме «Правда» специально говорила о формалистских ошибках В. Мейерхольда, но он отнесся к этой критике, по обыкновению, несерьезно и безответственно. Формалистскими ошибками В. Мейерхольд был заражен больше, чем кто-либо, но он не сделал для себя никаких выводов из статей «Правды». Вместо критики своих политических ошибок и пересмотра своего ошибочного творческого пути, В. Мейерхольд отделался

лишь пустым зубоскальством по поводу «мейерхольдовских ошибок» в других театрах. Он не исправил идеологических искажений и формалистских вывертов в пьесах текущего репертуара, а юбилейную постановку к двадцатилетию Октября дал в политически враждебной трактовке и с ошибками формалистского и грубо-натуралистического порядка.

В момент бурного роста нашего театрального искусства, в дни наших крупнейших успехов и побед на всех фронтах культуры, театр В. Мейерхольда оказался в полной изоляции. Он ушел от советских тем и советской действительности, он изолировал себя от советской драматургии и советской общественности, он создал у себя антиобщественную атмосферу, подхалимство, зажим самокритики, самовлюбленность.

Систематический уход от советский действительности, политическое искажение этой действительности, враждебная клевета на нашу жизнь привели театр к полнейшему идейному и художественному краху, к позорному банкротству.

В. Мейерхольд и его театр изолировали себя от общей работы по отражению советской действительности в художественных образах. В результате он сделал себя чужеродным телом в организме советского искусства, он стал чужим театром.

Разве нужен такой театр советскому искусству и советским зрителям?

ПРИЛОЖЕНИЕ ТРЕТЬЕ

РЕЧЬ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА НА ВСЕСОЮЗНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ РЕЖИССЕРОВ, 15 ИЮНЯ 1939 г.*)

Я бы хотел выразить мою искреннюю благодарность организаторам первого всесоюзного съезда режиссеров, пригласивших меня принять участие в

---

*) Речь приводится по записи автора этой книги.

работах съезда, предоставивших мне возможность выступить на этой трибуне и открыто высказаться о моих творческих принципах и моем отношении к тем многочисленным критическим суждениям, которые были высказаны за последний год по моему адресу. Меня упрекали и упрекают в многочисленных ошибках, которые свойственны моей деятельности театрального режиссера. Я должен сказать совершенно искренне, что я признаю большинство из этих моих ошибок. И вот на них хотелось бы остановиться более подробно. С них — с моих ошибок — мне хотелось бы сегодня начать.

Меня сурово осудили за то, что я оказывал вредное влияние на ряд молодых советских режиссеров, способствуя этим зарождению в советском театре печального и вредного явления, которое получило остроумное название «мейерхольдовщина». Я очень сожалею, что действительно не выступал достаточно активно и принципиально против многочисленных бездарных и некультурных режиссеров, которые пытались подражать мне, но перенимали лишь форму моего творчества, да и то с грехом пополам, искажая ее, опошляя, не пытаясь даже близко подойти к моим творческим принципам, извращая мои идеи и не постигая моей художественной цели. Эти горережиссеры действительно нанесли и наносят большой ущерб советскому театру, создавая спектакли бессмысленные и безвкусные. Я искренне осуждаю их. И если вы называете жалкое творчество этих режиссеров «мейерхольдовщиной», то я, Мейерхольд, горячо выступаю против «мейерхольдовщины». Это первое. Второе: меня жестоко упрекают в извращении мною классического наследия. В том, что я делал непозволительные опыты над бессмертными созданиями Гоголя, Грибоедова, Островского. И в этом обвинении есть истина. Действительно, в некоторых моих инсценировках классических пьес я позволил себе че-

ресчур много экспериментировать, давал излишний простор собственной фантазии, подчас забывая, что художественная ценность самого материала, с которым я имел дело, была всегда и во всяком случае выше всего того, что я бы мог прибавить к этому материалу. И я признаю, что иногда именно в постановках классических пьес мне надлежало больше ограничивать себя, иметь больше творческой скромности. Но все это не относится к моим «Лесу» и «Даме с камелиями». Я убежден, что эти спектакли были хороши и то, что я внес в них моего, только помогло советскому зрителю понять содержание и идею этих пьес и сделало их более интересными и привлекательными. Это второе. И, наконец, третье: меня упрекают в том, что я формалист, в том, что я в моем творчестве, в погоне за новой оригинальной формой, забывал о содержании. В поисках средств забывал о цели. Это серьезное обвинение. Но вот с ним я могу согласиться только отчасти. Действительно, в течение моей творческой биографии, я поставил несколько спектаклей, в которых мне хотелось проверить некоторые мои, незадолго до того найденные, идеи и мысли именно в области театральной формы. Это были экспериментальные спектакли. В них, действительно, форма занимала главенствующее место. Но таких спектаклей было не много. На одной руке хватило бы пальцев, чтобы их пересчитать. Да разве мастер (а я все-таки имею смелость считать себя таковым) не имеет права на эксперименты? Разве он не имеет морального права проверять свои творческие идеи — пусть даже оказавшиеся ошибочными — на опыте. И разве, в конце концов, не имеет он права на ошибки? Ибо все смертные имеют право на ошибку, а я такой же смертный, как и все остальные, Но такие проверки, такие эксперименты, которые в самом деле заслуживают названия формалистических, я допускал край-

не редко. Все же остальное мое творчество было лишено формализма. Наоборот. Все мои усилия были направлены на поиски органической формы для данного содержания. Я позволю себе утверждать, что мне часто удавалось находить эту органическую форму вполне соответствующую содержанию пьесы. Но это была всегда моя форма — форма Мейерхольда, а не форма Сидорова, Петрова или Иванова и не форма Станиславского и не форма Таирова. И она, эта форма, носила все черты именно моей творческой индивидуальности. Но разве это есть формализм? Что такое вообще формализм, по вашему мнению? Я бы хотел задать также обратный вопрос: что такое антиформализм? Что такое социалистический реализм? Вероятно, именно социалистический реализм — является ортодоксальным антиформализмом. Но я хотел бы поставить этот вопрос не только теоретически, а и практически. Как вы называете то, что происходит сейчас в советском театре? Тут я должен сказать прямо: если то, что вы сделали с советским театром за последнее время вы называете антиформализмом, если вы считаете то, что происходит сейчас на сценах лучших театров Москвы, достижением советского театра, то я предпочту быть, с вашей точки зрения «формалистом». Ибо по совести моей я считаю происходящее сейчас в наших театрах страшным и жалким. И я не знаю, что это такое — антиформализм или реализм, или натурализм, или еще какой-нибудь «изм»? Но я знаю, что это бездарно и плохо. И это убогое и жалкое нечто, претендующее называться театром социалистического реализма, не имеет ничего общего с искусством. А театр — это искусство! И без искусства нет театра! Пойдите по театрам Москвы, посмотрите на эти серые скучные спектакли, похожие один на другой и один хуже другого. Трудно теперь отличить творческий почерк Малого театра от театра Вахтангова, Камерного от

Художественного. Там, где еще недавно творческая мысль била ключом, где люди искусства в поисках, ошибках, часто оступаясь и сворачивая в сторону, действительно творили и создавали — иногда плохое, а иногда и великолепное, там, где были лучшие театры мира — там царит теперь, по вашей милости, унылое и добропорядочное среднеарифметическое, потрясающее и убивающее своей бездарностью. К этому ли вы стремились? Если да — о, тогда вы сделали страшное дело. Желая выплеснуть грязную воду, вы выплеснули вместе с ней и ребенка. Охотясь за формализмом, вы уничтожили искусство!

ПРИЛОЖЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

К ПЕРЕПИСКЕ АВТОРА С А. М. РЕМИЗОВЫМ И М. А. ЧЕХОВЫМ

Книга Юрия Елагина, выходящая сейчас вторым — дополненным — изданием, имеет свою интересную предысторию — переписку автора с Алексеем Ремизовым и Михаилом Чеховым, хорошо знавшими Мейерхольда и театральную и литературную жизнь России тех лет. Да и сама эта переписка — важный литературный памятник, а не только материалы к биографии и творческому портрету великого режиссера. Недаром, скажем, в письмах А. М. Ремизова то и дело слышатся скорбные ноты: никак не принимает издательство его «Иверень» — третью часть замечательной автобиографической трилогии, никак не принимает и не понимает огромного мастера сказа широкая читательская аудитория...

Книга писалась и была издана в те годы, когда имя Всеволода Мейерхольда было под запретом. Может быть, появление ее в 1955 году ускорило и реабилитацию «Темного гения». Ибо книга всяческими путями, но проникала в СССР. Но и когда реабилитация совершилась, совершилась она, конечно, на советский манер: со всяческим замалчиваньем всего того, что не укладывалось в советский иконописный подлинник, канонически, законодательно установленный для любого деятеля «советской культуры». И, конечно, книга Елагина продолжала оставаться строго запретной. Об этом автор частично повествует в предисловии к настоящему второму изданию. Но вот еще характерный рассказ новейшего эмигранта, литератора Л. Е. Гендлина:

«В Театральной библиотеке мне хотелось получить книгу Юрия Елагина 'Темный гений' о Всеволоде Мейерхольде. Библиотекарь мне сказала, что эта кни-

га имеется только в Музее Художественного Театра. Директора Музея Михальского я хорошо знал. ...Дядя Федя восседал за огромнейшим старинным письменным столом... Ему уже шел восьмой десяток, занимался публикацией архивных материалов, имел неприятности за обнародование некоторой переписки К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

— Дядя Федя, как вы ко мне относитесь? — спросил я осторожно.

— К тебе хорошо...

— Дядя Федя, у меня к вам великая просьба... Просьбу можете выполнить только вы один, потому что о вашем таланте говорит вся театральная Россия.

— Ну, уж и вся. Завираешься небось. ...Ну, говори, что тебе нужно...

— Дайте на денек книгу Елагина 'Темный гений', ...я вам за это подарю письмо Владимира Ивановича (Немировича-Данченко) Екатерине Васильевне Гельцер...

— Покажи письмо.

Показываю фотокопию...

— Что ты, голубчик? Что ты! Я народным (артистам) СССР ее не даю. Директор театра, вновь назначенный, приходил, сказал ему, что книги нет в стенах Музея и достать ее невозможно. Я ее в сейфе держу. Она у меня хранится вместе с секретными письмами Константина Сергеевича.

— А разве личные письма могут быть секретными?

— В наше время, голубчик, всё секретно. Ты думаешь, за мной не следят? Однажды хотел написать письмецо вдове Михаила Чехова. Вот актер был! Теперь таких нет. Нынче в Художественный принимают высоченных, но бездарных, без души и сердца. Фрак носить никто не умеет. Скажи мне, в каком русском театре есть актеры на роли в трагедиях Шекспира или Шиллера? А как говорят? ...А в опере есть

голоса? Петь-то нечем. ...Ну, вот, письмецо в Америку я отправил заказным. ...Через недельку один человечишко ко мне зашел... «Я из Комитета государственной безопасности»...

... — Почему вас, директора советского театрального музея, интересует жизнь вдовы контрреволюционера и белоэмигранта Чехова?...

Если бы был помоложе, непременно заперли бы в каталажку... А ты еще просишь у меня книги эмигранта Елагина?» («Новое Русское Слово», 10 сент. 1972).

...И всё-таки читали и читали эту книгу в СССР. Может быть и не многие, но доставали, покупали на черном рынке. Читали и перечитывали. Читал ее, например, ученик Мейерхольда, автор воспоминаний о великом режиссере, А. Гладков. Что читал, ясно хотя бы из такого отрывка его книги: «В 1928 году, находясь в заграничной поездке, Мейерхольд заболел, а в Москве была сделана попытка отобрать у оставшегося временно без руководителя коллектива помещение театра б.Зона. ...Незадолго перед этим эмигрировал Михаил Чехов, и недруги Мейерхольда (а у него их всегда хватало) распространяли инсинуации о том, что Мейерхольд готовится последовать примеру Чехова. Теперь мы знаем, как решительно отверг В. Э. Мейерхольд предложение Чехова из рассказа об этом самого Чехова» («Тарусские Страницы», Калуга, 1961, стр. 300). Автор не называет, конечно, книгу Елагина, но М. А. Чехов писал об этом разговоре с Мейерхольдом именно в предисловии к «Темному гению»... Для камуфляжа пришлось и перенести дату этого разговора с лета 1930 на 1928 год, и, конечно, не рассказать более подробно о нем, о том, как М. А. Чехов старался передать Мейерхольду свои «предчувствия о его страшном конце, если он вернется в Советский Союз». Мейерхольд отвечал Чехову: «...Я знаю, вы правы — мой конец будет

таким, как вы говорите. Но в Советский Союз я вернусь». О таких словах, А. Гладков, конечно, рассказать не смог...

Но он все-таки смог в немногих словах нарисовать трагедию Мейерхольда последнего десятилетия жизни искреннее — и ближе к концепции Елагина, чем все прочие советские писатели о великом новаторе сцены: «Театр Мейерхольда этого периода (двадцатых годов) был идеально современным театром. Именно поэтому, быть может, его кризис в тридцатых годах был болезненнее и острее, чем тот же процесс в других театрах. Он так полно и ярко выразил свое время, так безудержно тратит себя и свои силы в те годы, что ему, естественно, трудно было набрать заново мускулатуру. И когда я впоследствии смотрел на самого Мейерхольда (хотя бы в дни театрального фестиваля 1936 года), мне вспоминался бессмертный рассказ Герцена об одиноком, нелепом и чуть смешном Чаадаеве в московских салонах сороковых годов: ...Может быть, потому, что его личная трагедия — это не трагедия субъективно-психологическая, а трагедия объективно-историческая. 'Вдруг переломилось время'... Это досталось дорого не одному Мейерхольду, и не нужно удивляться, что в тридцатых годах его театр временно потерял тематику и аудиторию: актеров и зрителей, авторов и успех — всё, кроме еще более зрелого и утонченно-виртуозного мастерства самого Мейерхольда, еще более уверенных рук и глаз художника, делавшего чудеса на неудобной сцене, с ослабевшей труппой, но чудеса большей частью уже бесцельные»... (Там же, стр. 301).

Да, Мейерхольд не мог, конечно, «набрать заново мускулатуру» для театра соцреализма, для плоского пережевывания «старой погудки на новый лад». И, совершенно естественно, близился его трагический конец. И совершенно неизбежной была последняя

творческая декларация Мейерхольда — его последняя речь, сохраненная для нас Елагиным...

И вот еще несколько высказываний, записанных в последние годы творческой жизни Мейерхольда тем же А. Гладковым:

«Не путайте понятий 'традиция' и 'штамп'. Штамп — это обессмысленная традиция».

«Искусство театра не прогрессирует, а только меняет средства выражения в зависимости от характера эпохи, ее идей, ее психологии, ее техники, ее архитектуры, ее мод. Думаю, что зрителям Еврипида и Аристофана наши лучшие актеры показались бы бездарностями, как нас бы вероятно удивил бы Каратыгин, если бы нам суждено было его увидеть. У каждой эпохи есть свой кодекс условностей, который надо соблюдать, чтобы быть понятным, но не следует забывать, что условности меняются. Когда я смотрю иной спектакль в Малом театре, мне кажется, что я вижу старую большевичку, делающую реверанс, или героя гражданской войны, целующего руку девушке в кожаной тужурке. В жизни мы легко чувствуем фальшь устаревших условностей, а в театре часто им по привычке аплодируем».

«У одних вид пропасти вызывает мысль о бездне, у других — о мосте. Я принадлежу ко вторым».

«Легче! Не садитесь зрителю на шею!»

«...Кажется, Мериме в 'Кармен' приводит испанскую пословицу: 'Удаль карлика в том, чтобы далеко плюнуть'...»

«В искусстве важнее не знать, а догадываться».

Теперь, после нескольких образцов высказываний о Мейерхольде, появившихся ПОСЛЕ опубликования в Нью-Йорке Чеховским издательством книги Юрия Елагина, перейдем к его переписке с А. М. Ремизовым и М. А. Чеховым, переписке, предшествовавшей появлению «Темного гения» в печати.

Издательство

АЛЕКСЕЙ МИХАЙЛОВИЧ РЕМИЗОВ

ПИСЬМА К Ю. Б. ЕЛАГИНУ

1.

2 Окт. 1952

Дорогой Юрий Борисович!

Боюсь, не ответил как надо. Я полуслепой, мучился, разбирая слова. Если понадобится, пишите на машинке с копией, копию мне, она ярче.

Я читал *Волкова* о Мейерхольде (в фамилии «Х» вместо пензенского «Г» появилось при поступлении в Александринский Театр). Моя встреча описана в моей неизданной книге «Иверень» (русское слово — означает выблеск) в отделе «Кочевник». «Кочевник» печатался в Н/овом/ Р/усском/ С/лове/, и как всегда — с опечатками. Мечтаю издать всю книгу, но куда сунуться кроме «Чеховского», а «Чеховское» только что выпустило мою «В розовом блеске».

Посылаю Вам маленькую «Пляшущий демон» — Танец и слово. Дойдет до Вас через 10 дней.

Не делите людей на добрых и злых, а как-то по другому, уж лучше тонкий и толстый (чурбан), черствый /неразборч./. Про себя скажу, всю мою жизнь я встречал от Мейерхольда участие. Так мы и простились в Париже за кулисами.

А. Ремизов

1) Происхождение смешанное, еврейско-немецкое: отец еврей-лютеранин, мать — немка.

2) Портрет отца с поднятой головой, как Мейерхольд, а с лица — граф Алексей Константинович Толстой. Мать круглая.

1898 г. Отец помер, мать хворая, не выходит. Два брата: старший в Риге; другой — Альберт — управляет Водочным заводом Мейерхольда. Дом богатый. Деловой, имя громкое: водка называлась «мейергольдовка»; напился — «намейергольдился». И всё как принято: детям образование, общество — губернатор, пастор, само собой. Слышал о замужней сестре, жила не в Пензе. Из искусств театр: жена брата актриса.

3) Туберкулезный, слабый, не в братьев. Всегда под страхом: простудиться. Любимец матери. Развлечение — книга.
4) Гимназия. Тихий, прилежный. В Пензе дом судьи А. А. Косминского и Калашникова — театралы, с их сыновьями в гимназии. Книга и театр. В Москве Филармония. Ни в каких кружках и никакой политики. Подружился с моим братом Сергеем (по классу пения — баритон). Бывал у нас в доме Найденовых у Высокого моста. Летом, когда вернулся в Пензу, отыскал меня — письмо от моего брата.

Мейерхольд уже не Карл, а Всеволод, по имени *Гаршина*, не лютеранин, а православный, женат на Ольге Мих. Мунт.

Наша встреча ему новое крещение: в его Гаршиновское мой революционный «максимализм» в «политике», в литературе и театре. С этого всё пошло: и его разрыв с Худож. Театром, и его провинциальные опыты и над Коммиссаржевской, и вступление в партию в 1918 г., и «Ревизор», и — венец — его смерть.

5) Чувствительный: беда тронет, а на «неправду» взорвет. И еще: Генрих из Потонувшего колокола и Штокман Ибсена.

Из друзей самый близкий его товарищ по Филармонии Аркадий Павлович Зонов, всю жизнь Зонов был с ним (умер в канун революции), замечательный

человек, вятская крепь из семинаристов, с голосом Шаляпина, потерял, начитанный, мудрый, режиссер у Коммиссаржевской.

6) Первая жена — Ольга Мих. Мунт (ее сестра Ек. М. училась с Мейерхольдом), племянница пенз/енского/ предводителя дворянства Панчулидзева: их было четыре сестры — жили они бедно. Ольга Мих. — печальные глаза и горькая улыбка, ходила за ним, как мать. У них дочь Маруся. Дружно жили.

Актера из него не могло выйти, у него не было голоса, была игра в игру — представлять *театр.*

В первый самостоятельный год «Театр Мейергольда» в Херсоне, сезон 1903-4 я служил в качестве «настройщика с вывертом и наперекор».

2.

8 X 1952

A. Remizov, 7 Rue Boileau
Paris XVI

Дорогой Юрий Борисович!
Вечерами слушал Ваше espace sonore

хал» «не п
е б р
и о и
р л е
«п ь д
ш е
е» т

и то еще, что написано по-русски, а не то чтоб русскими буквами на неизвестном, внимание мое не падало и сквозь звуки я различал цвет. И от того, что звучит и красит, осталось от книги: горькая радость жизни.

О Вс. Мейерхольде Вы напишете, чувствую и желаю.

Когда будете по своим делам у Чехов, очень прошу Вас, спросите: если они могут издать мою вторую книгу через год (а мой год 15 августа 1953), то когда мне следует представить рукопись и на чье имя? (1-ую книгу я послал на В. А. Александрову).

Насупленные не замечают, что жизнь кроме всего юмористична — поблескивает: речь Павла Сухотина, рыбы собственного лова, «подержанные подштанники» на Ал. Толстом.

А. Ремизов

3.

17 III 1953

Alexei Remizov
7 Rue Boileau
Paris XVI

Дорогой Юрий Борисович,

Я просил послать Вам из Нью-Йорка фотограф. снимок с моего рисунка Всеволод Мейерхольд

20-21/IV 1941

Paris

Таким его видел во сне в тяжелое время нашей жизни в безнадежную оккупацию. Я тогда не только записывал сны, а и рисовал. Пока можно было. Конечно, не за своим покинутым столом, а на кухне на краюшке засаленного стола.

Хотел бы, чтобы мой рисунок помог Вашей книге о Мейерхольде.

О судьбе моей книги «Иверень», где вспоминаю Мейерхольда, ничего не знаю, одно — рукопись мне не вернули.

Алексей Ремизов

4.

11 IV 1953

Дорогой Юрий Борисович,

Наконец получил снимок с моего рисунка, прилагаю. Апрель Вы за работой, м/ожет/ б/ыть/ моя зрительная память Вам поможет.

О судьбе моего Иверня еще нет решения, но рукопись мне не вернули, верю и надеюсь.

Верю, что и у Вас всё наладится.

Алексей Ремизов

5.

9 XII 1953

Дорогой Юрий Борисович,

Обоих Вас благодарю за память.

Новый год встречаю с надеждой:

Ваша книга о Мейерхольде и мой «Иверень».

Издательского отклика еще нет, и я всегда на стороже: я непокупательный.

Если что узнаете, напишите.

Проверю Тристана и Исольду, только негде напечатать: в России я «формалист», а тут — пугало.

Алексей Ремизов

6.

3 III 1954

Дорогой Юрий Борисович,

Мое письмо Вам на дом, верно печень спряталась под ребра, сужу по себе, всю зиму лечился — «расширение» (печени), и вот выбрался на свет.

С моим «Ивернем» неудача. «Чеховское издательство» против: «не для нашего читателя», — что тут скажешь — на всю эмиграцию у меня 40 чита-

телей. И всё-таки — надо как-то выпрямить — убедить Александрову.

Я готов изменить заглавие, пусть называется книга не «Иверень», а КОЧЕВНИК. Я готов хотя бы самый маленький гонорар, какой дают для приличия начинающим или заштатным писателям.

Для меня эта книга — моя профессиональная исповедь. Я рассказываю — как и почему я начал писать и благодаря какому недоразумению (меня спутали с начинающей поэтессой) попал в литературу. Я рассказываю о встречах, о Вс. Мейерхольде и как учил его марксизму. Мой Мейерхольд был бы дополнением к Вашей книге.

И я хочу просить Вас: когда будете в издательстве говорить о своем, помяните меня — мое «не для нашего читателя». Может быть, Михаил Михайлович мог бы помочь, да просить его совестно: у него без меня тысяча литературных забот.

А. Ремизов

7.

1 VI 1955

Дорогой Юрий Борисович,

Спасибо за Мейерхольда. Хорошая книга. Время и герой отчетлив/ы/. О Вашей книге будут писать и в подробности.

Я уверен, что М. М. Карпович отметит Вашу книгу.

Чеховское издательство умно распорядилось, выбрав Вас представить кануны — предгрозье «взвихренной Руси».

Читал Вашу книгу о Мейерхольде, как о самом себе. Оба мы книжники. Моя словесная маниакальность: слово — склад и лад слов, но никогда самовлюбленным не угадывается. Этому счастливому чувству Мейерхольда.

Я всё еще на положении больного: закупорка бронхов. С первыми теплыми днями отдышиваюсь, но отдышусь ли!

Вашу книгу многие будут читать, а я буду толмачом.

Плохо вижу — совсем ослеп.

О моем «Иверне» — так и кануло.

Алексей Ремизов

8.

1 I 1956

Дорогой Юрий Борисович!

Обоим Вам желаю уверенности, удачи, лихости в делах — и во всей жизни.

Нет у меня никого, ни друга, ни /неразборч./ Всё сразу /неразб./

Три года Чеховск/ое/ изд/ательство/ держало мою Иверень и теперь вернуло. Конечно, спасибо и за то, что за три года не потеряна ни одна страница рукописи. Со были случаи похуже: возвращали истерзанные книги.

В этом году затеваете ли что-нибудь мемуарное о театре?

Учусь писать вслепую, как-нибудь, а то жалуются, — понять невозможно.

Удалось ли Вам устроить Мейерхольда по-французски? Осенью заходила Г. Паскар, у нее был проект. К Мейерхольду французы открыто равнодушны. Мейерхольда имя до сих пор мало известно.

Алексей Ремизов

Боюсь, разберете ли мое — /писал/ вслепую.

ИЗ ДАРСТВЕННЫХ НАДПИСЕЙ НА КНИГАХ

Юрию Борисовичу
Елагину
моя вековая русская память
Поминаю и Мейерхольда — моего славного спутника и верного ученика

Алексей Ремизов

20 VIII 1952
Paris

ПЕРЕПИСКА М. А. ЧЕХОВА И Ю. Б. ЕЛАГИНА

Sept. 14, 1952

Многоуважаемый Михаил Александрович,

Я сейчас пишу книгу о Мейерхольде по заказу Чеховского издательства. Мне удалось найти много о его творчестве, но почти ничего о его личной жизни.

Я был бы страшно Вам благодарен, если бы Вы сочли возможным хотя бы немного помочь мне в этом отношении.

Я лично убежден, что тема «Мейерхольд» стала очень важной для всех нас из-за трагического его конца. Вот это и дает мне смелость писать Вам и просить Вас.

Вот что меня интересует:

Его дом, семья, жена, дети.

Его быт, уклад, друзья.

Его характер.

С каких пор стала Райх его женой?

Их отношения, всё об их совместной жизни.

Что стало с его первой женой О. Мунт? Умерла? Развелись?

Буду очень рад самым кратким Вашим ответам.

Заранее Вас благодарю.

Глубоко уважающий Вас Ю. Елагин

P.S. Я буду в N.Y. до 6-го октября. Потом выезжаю в Texas, где живу постоянно.

Sept. 21. 1952

Глубокоуважаемый Юрий Борисович!

Спасибо Вам за письмо. Был рад ответить на Ваши вопросы, но к великому огорчению моему теперь ничего уже не помню, а многого и совсем не

знал. Так, два-три пустяшных анекдотика застряли в памяти. Известна ли Вам книга Николая Волкова: «Мейерхольд» (два тома)? Издан «Academia» Москва-Ленинград 1929. Если сочинение это Вас интересует и Вы не сможете достать его — могу выслать Вам оба тома по почте.

Да, очень, очень важна сейчас книга о Мейерхольде. Рад душевно, что Вы будете писать о нем.

С искренним уважением М. Чехов

Вашу блестящую книгу приобрел на русском и английском языках и всячески распространяю ее среди знакомых. Сейчас заглянул в Encyclopedia Britannica: там сказано, что Мейерхольд написал книгу «Театр», кот. была издана в Петербурге в 1913 г.

Sept. 24, 1952

Многоуважаемый Михаил Александрович,

Спасибо Вам большое за письмо Ваше и за добрые слова о моей книге. Я очень, очень счастлив, что Вам она нравится. Ведь сейчас нет для меня в театральном мире имени, которое было бы наравне с Вашим.

Совсем молодым человеком, когда служил я в МХАТ-е 2-м, я очень дружил с Марией Александровной Кравчуновской. Сколько она мне о Вас рассказывала! Да и вообще всё в Вашем театре дышало памятью о Вас, как в вахтанговском театре — памятью о Евгении Багратионовиче.

Помню, я видел Вас в Художественном Театре в «Ревизоре». Было мне тогда лет 11 или 12. А в 1922 (или в 1923) году был я с моими родителями на «Принцессе Турандот». Вы были тоже в числе зрителей и «маски» — Щукин и Симонов — вызвали Вас на сцену. Вы вышли (как хорошо помню я Вас — в толстовке, небритого, с палкой) и прочли «Как я перестал верить в Бога». Некоторые Ваши интонации послед-

них фраз этого маленького рассказа живут в моей памяти на всю жизнь — вот как-будто вчера это было.

Я с большой благодарностью воспользуюсь Вашим любезным предложением прислать мне «Мейерхольда» Волкова. Несмотря на все мои старания, я книги этой в N. Y. не нашел. Из библиотеки ее украли. У местных театральных людей ее тоже нет. Нигде нет и книги Мейерхольда «О театре». Роюсь в газетах, но недостаточно. Был бы страшно Вам обязан если бы Вы прислали мне Вашего Волкова на 4 месяца, т. е. до февраля. Я всю жизнь стараюсь быть точным и аккуратным. Книги люблю и всегда берегу. Если нельзя до февраля — напишите — и я вышлю Вам Ваши книги точно когда Вы скажете. Мне бы это чрезвычайно облегчило работу.

В N. Y. я буду до 7-го октября. После уезжаю в Houston, где буду играть в оркестре зимний сезон. Сюда же лучше посылать по адресу Чеховского издательства.

Еще раз благодарю Вас.

С глубоким уважением. Всегда Ваш Ю. Елагин

Sep. 29, 52

Глубокоуважаемый Юрий Борисович!

Книги выслал Вам на Чеховское издательство. Держите их сколько Вам будет угодно. Дай Бог, чтобы работа Ваша была успешной, в чем я, впрочем, не сомневаюсь.

Напомнили Вы мне мое... срамное appearance с палкой и в толстовке. Вспомнил я и многое другое в этом же роде и устыдился. Бесцеремонный был молодой человек.

Будьте здоровы. Искренне Ваш М. Чехов.

Oct. 4, 1952

Многоуважаемый Михаил Александрович,

Большое, большое спасибо Вам за «Мейерхольда»! Я ведь его теперь наизусть выучу.

Завтра мой доклад в Литературном фонде, а послезавтра уезжаю в Texas. Доклад — это только первый черновой эскиз. Даже и не знаю как уложусь в один час.

Почему бы Вам не издать Ваши великолепные мемуары в Чеховском издательстве? Хотя я и не имею ни малейшего отношения к администрации этой организации, но думаю, что там были бы очень рады контакту с Вами (я, конечно, имею в виду Ваши воспоминания, напечатанные в «Новом Журнале»).

Еще раз благодарю Вас за доброе отношение ко мне.

С глубоким уважением. Всегда Ваш Ю. Елагин

Oct. 16. 52.

Глубокоуважаемый Юрий Борисович!

Спасибо Вам за письмо. Говорил с известным русским художником и карикатуристом Николаем Владимировичем Ремизовым (Вы, конечно, не можете помнить). Он просил Вам передать, что знал лично Мейерхольда в Петербурге и может сообщить Вам, буде Вы пожелаете, свои воспоминания о нем. Имеет также и, еще нигде не напечатанную, карикатуру на Всеволода Эмильевича. Адрес Ремизова: Mr. N. V. Remisoff, P. O. Box 1057, Palm Springs, California.

С самыми лучшими пожеланиями Ваш М. Чехов.

Nov. 3, 1952

Глубокоуважаемый Юрий Борисович!

Не знаю, как и благодарить Вас за Ваш чудесный подарок! Конечно, Ваша книга есть у меня, но ее и нет: ее постоянно кто-нибудь читает; теперь же она у меня ЕСТЬ! Да еще с такой надписью. Спасибо, спасибо большое, Юрий Борисович.

В одном из Ваших писем Вы советуете предложить мои воспоминания Чеховскому издательству. Самая интересная и важная часть этих воспоминаний не может быть опубликована, ибо кое-кто кое-где может пострадать за это; без этой же части воспоминания не имеют особой ценности.

Мои друзья из Нью-Йорка пишут с восторгом о лекции, которую Вы прочли о Мейерхольде (Только они ошибочно поняли, что будто бы надпись, сделанная на книге: «помню и люблю» — сделана самим Мейерхольдом, а не Волковым.) По-прежнему желаю Вам успеха, как в Вашей музыкальной, так и литературной работе.

Всегда Ваш М. Чехов

Опечатку на стр. 411 исправил. Исправлю и в том экземпляре, который читают друзья. Будучи в Москве, не слыхали ли Вы что-нибудь о судьбах: Виктора Алексеевича Громова и Владимира Николаевича Татаринова?

Feb. 6, 1953

Многоуважаемый Михаил Александрович,

Согласно уговору нашему, должен я возвратить Вам в этом месяце «Мейерхольда». Но если он Вам сейчас не нужен, то был бы я очень благодарен за разрешение Ваше задержать мне его еще на некоторое время. Я его прочел несколько раз, но не закон-

спектировал. Очень много занят всю эту зиму музыкальными делами. Кроме этого, недавно закончил длинную статью для радио об Эйзенштейне, для чего много прочел всяких материалов об этом талантливом и несчастном кинорежиссере.

В апреле кончаем сезон и тогда бросаю скрипку до поздней осени и погружаюсь в дела писательские. Пока же стараюсь читать все, что только могу достать. Прочел Sayler'a «The Russian Theatre», Станиславского «Работа актера над собой», Топоркова «Станиславский на репетиции». Только что приобрел Вашу новую книгу.

От всей души желаю Вам здоровья. Надеюсь, оно лучше у Вас сейчас, чем было перед Рождеством.

Всегда Ваш Ю. Елагин

P. S. 13-го этого месяца я и жена уезжаем в турне с оркестром. Вернемся 1-го марта. В том случае если «Мейерхольд» Вам нужен, то вышлю Вам его немедленно по возвращении в Houston, т. е. 2-3 марта.

Dec. 11, 1953

Многоуважаемый Михаил Александрович,

Простите меня пожалуйста за то, что так долго ничего Вам не писал и до сих пор не возвратил Ваших книг. Все лето я жил в Vermont'е у моих друзей и много работал над Мейерхольдом. А вот осенью возвратился в наш Houston и захворал довольно серьезно. Лежу уж второй месяц и вся работа моя остановилась — и музыкальная и литературная...

Весной и в начале лета я приложил много усилий, чтобы закончить research — собрать материалы и встретить нужных мне людей. Мне удалось закончить эту часть работы весьма благополучно. Много людей помогли мне — в том числе Elia Kazan и Lee

Strasberg с его великолепнейшей театральной библиотекой на всех языках (в том числе и на русском). В общем, я узнал все, что можно и нужно было узнать о творческой жизни Вс. Эм-ча за исключением южного периода 1919-20 г.г. Об этом периоде я тоже узнал много, но далеко не все, а некоторые сведения оказались очень странными и противоречивыми. Вообще, о личной жизни М-да знаю я значительно меньше нежели о его творчестве, но все-таки достаточно чтобы иметь вполне ясное представление о его характере, вкусах, привычках и жизненном укладе. Затруднило работу в целом то обстоятельство, что среди обилия материалов о нем, почти нет материалов об'ективных, беспристрастных. Он возбуждал лишь самые крайние чувства — либо острую ненависть, либо слепое обожание. Вдобавок к этому и сам-то он не отличался ни скромностью, ни терпимостью к инакомыслящим, ни критическим отношением к самому себе. Поэтому почти все, что написано им носит тенденциозный и односторонний характер. В действительности же не было в истории театра мастера столь творчески сложного, неровного, беспокойного, неустойчивого и противоречивого как Мейерхольд.

И потому, не сочтите, пожалуйста, за комплимент, если я выражу Вам мое мнение совершенно искреннее и, уверен, вполне обоснованное. Одна из лучших статей о М-де (а, возможно, самая лучшая) это Ваша статья — «Постановка «Ревизора» в театре имени Мейерхольда», напечатанная в сборнике «Гоголь и Мейерхольд» в издании «Никитинские субботники», Москва 1927 г. Нигде двойственность его творческой натуры не выражена с такой ясностью и силой как в этой Вашей маленькой статье. Помните ли Вы ее?

Невозможно, конечно, много написать в письме. И так уже оно затянулось. Но об одном моем вы-

воде скажу Вам сейчас. Очень уж он мне показался неожиданным, хотя факты и сделали его для меня бесспорным. Вс. Эм-ч вечно жаловался на все на свете. Всегда был всем недоволен: актеры плохие (хотя один раз за всю его жизнь, в 1924 году, когда ставил «Лес», у него была отличная труппа), театр скверный, зал, сцена, свет, пьесы никуда не годятся, денег нет, ничего нет... Можно было бы сделать вывод, что свойственны ему были вечное недовольство, постоянная неудовлетворенность!.. Потому называли его: «летучий голландец», «великий неудачник», «разрушительный гений» и т. д. Это все верно только отчасти. На самом деле он знал совершенно точно чего он хотел и чего он, действительно, никогда не имел. В 1931 нищем и тяжелом году он в своей лекции в Харькове подробно описал свою мечту, те средства, которые нужны ему были для его искусства. Эти средства есть сейчас здесь в Америке — но никто их еще не поднял никогда до уровня искусства. Это большие современные show — icecapades, актеры-спортсмены, залы-стадионы на 30-50.000 человек, техника света, кино и радио. Это средства холливудских musical (в принципе и в идеале, конечно). И я не могу отделаться от странного убеждения, что Мейерхольд и современные американские show в незадачливой истории искусств нашего века — это две несчастные, никогда не нашедшие себя половинки.

За лето я написал пять глав моей книги (из одиннадцати). Еще для одной главы мне нужны Ваши книги. Как только выздоровлю — сяду за нее. Зная Ваше доброе отношение к моей работе, надеюсь, что простите мне такую задержку.

Мои лучшие пожелания Вам и сердечный привет.

Всегда преданный Вам, Ю. Елагин

Дек. 15. 1953

Глубокоуважаемый Юрий Борисович!

Еще больше обрадовался бы Вашему письму, если бы Вы не опечалили меня известием о серьезной и долгой болезни Вашей. Что же с Вами и как чувствуете себя теперь? Черкните, пожалуйста. Радуюсь, что работа Ваша подвигается. Пишете Вы по-русски или по-английски? Спасибо за «отчет» о Всевол. Эм. — очень, очень интересно! Известен ли Вам его конец? Правда ли, что его замучили и что он сошел с ума? Спасибо Вам за отзыв о моей статье. Помню, что писал, но что именно — уже забыл. Как велик будет объем Вашей книги?

Дай Вам Бог здоровья и сил. Всегда Ваш М. Чехов.

P.S. Поздравляю Вас с Рождеством Христовым и с Новым Годом. Книги мои держите сколько угодно.

Sept. 27, 1954

Hartford 5, Conn.

Многоуважаемый Михаил Александрович,

Я кончил биографию Мейерхольда и она выйдет в марте 1955 года в Чеховском издательстве, под названием «Темный гений».

Сегодня я посылаю Вам Ваши книги и приношу Вам за них мою глубокую благодарность. Если бы их не было постоянно со мной в течение этих двух лет, то моя работа, и без того трудная и кропотливая, вероятно так и не была бы закончена.

Теперь у меня к Вам огромная просьба: я был бы очень, очень счастлив, если бы Вы написали предисловие к моей книге. Конечно, размеры его зависели бы от Вашего желания — *чем больше — тем луч-*

ше. Но если бы у Вас не оказалось времени, то и короткому я был бы чрезвычайно рад.

Я уже писал Вам, что Вашу статью о Мейерхольдовском «Ревизоре» я считаю одной из лучших статей когда-либо написанных о творчестве Мейерхольда.

Высказанную Вами мысль о двойственной природе его искусства я взял в основу всех моих комментариев в этой книге (хотя я и стремился сократить их по возможности, и давать место об'ективному изложению фактов, но совсем обойтись без комментариев было, конечно, невозможно).

Я посылаю Вам первую (вступительную) главу книги — в ней больше всего моей отсебятины и оценка деятельности Мейерхольда изложена именно в ней. Также я посылаю Вашу статью о «Ревизоре» (Вы мне писали, что забыли ее содержание) и *прошу Вашего разрешения поместить ее целиком в конце книги в виде приложения*.

Всегда преданный Вам Ю. Елагин

P.S. После 8-го октября я буду снова в Houston'е на 3910 Yoakum, Apt. 3 и с нетерпением буду ждать Вашего ответа.

Окт. 12, 54

Дорогой Юрий Борисович!

Спасибо Вам за письмо, за книги и за *совершенно замечательную* первую главу Вашего «Темного гения»! Благодарю Вас и за лестное для меня желание Ваше иметь мое предисловие к Вашему труду. Очень хочу написать это предисловие, но без Вашей помощи я не смогу этого сделать. Может быть я и ошибаюсь, но мне кажется, что введение, или предисловие к такой книге, как Ваша, должно затронуть три темы: 1) — АВТОР (его личность, его особые

«волнения» и «переживания» в процессе писания *этой* книги; побуждение, заставившее его писать и т. п. Все это должно быть, как бы ключом к тому, как читать его книгу). 2) — КНИГА (ее характерные особенности, которых не должен проглядеть читатель). 3) — ТЕМА книги (Мейерхольд. Пишущий предисловие, по-моему, должен сказать о В. Э. то, чего автор не сказал, но что он хотел бы, чтобы кто-то сказал для того, чтобы читатель лучше понял *точку зрения* его, автора, на В. Э.) Во всех трех пунктах я нахожусь как бы в некоторой тьме. Поэтому просьба моя к Вам, Юрий Борисович, заключается в том, чтобы Вы без всякой ложной скромности *«продиктовали»* мне предисловие. Если бы Вы захотели сделать это, то я мог бы, пожалуй, и сам «сотворить» кое-что без боязни оказаться слоном в посудной лавке. Будете ли Вы держаться трех упомянутых мною пунктов — зависит от Вас. Цель моя — быть в гармонии с Вашей книгой, послужить ей и Вам, а потому «диктуйте» все, что *ВЫ* хотите.

Буду счастлив, если Вы поместите мою статью в конце Вашей книги. Статья нуждается в некоторых небольших исправлениях.

Сообщите мне, Юрий Борисович, сколько времени Вы даете мне на предисловие. Учтите и то, что Вам придется прокорректировать его.

Огорчили и испугали Вы меня тем, что собираетесь сократить Ваши комментарии. Это очень опасно! *ЛИЦО* книги, несомненно, будет зависеть именно от Ваших комментариев.

Еще раз спасибо Вам. С нетерпением жду ответа.

Всегда и искренне Ваш М. Чехов.

Окт. 19, 1954

Дорогой Михаил Александрович,

Письмо Ваше не только необыкновенно обрадовало и взволновало меня. Оно также избавило меня от чувства неуверенности и от многих сомнений. Получив его я, откровенно говоря, поднял голову и даже немного возгордился.

Ведь когда я писал эту книгу, то ни на день не покидала меня мучительная и неприятнейшая мысль о моей несостоятельности и неквалифицированности для успешного разрешения этой большой темы. Говорю это не из-за желания показаться скромником, а потому — что так было в действительности.

Большое Вам спасибо!

Ваша высокая оценка первой главы — совершенно неожиданная для меня радость. Я был уверен всегда и сейчас уверен, что многие мысли изложенные в этой главе (о стиле, о современном искусстве) вызовут бурю нападок. Но раз Вы за меня, то все критики в мире мне совсем не страшны. Потому, что нет для меня большего авторитета в вопросах театра нежели Ваш авторитет.

От всего сердца благодарю Вас за Ваше желание написать предисловие и считаю для себя это огромной честью.

Вот, что могу сказать Вам о трех темах Вами указанных, которые хотите Вы положить в основу предисловия:

1) Автор. Его «волнения» и «переживания»:

Как Вы знаете из «Укрощения искусств», когда я был еще совсем молодым человеком, то, по счастливому стечению обстоятельств, вошел в театральный мир Москвы и был на всю жизнь околдован его чарами. Но не внешним своим блеском, не комфортом своих зал и фойэ, не многочисленными своими материальными благами и преимуществами покорил

меня этот мир, а своим сверкающим творческим духом. Тогда еще трепетал в нем этот живой дух творчества и расцвечивал нашу жизнь в том театральном мире прекрасными красками подлинной талантливости. Все было талантливо тогда. Все искрилось и сверкало. Режиссерские замыслы и планы, невероятные идеи, пусть иногда и оказывавшиеся неосуществимыми или легкомысленными, — люди, их слова, мысли и дела. Талантливой была не только наша работа, но и наш быт — наши вечеринки и «капустники», наши шутки и игры...

И вот на моих глазах этот прелестный, сверкающий, легкий творческий мир, начал меняться и к 1937 году превратился в неуклюжее, квадратное чудовище, облеченное в дорогие, безвкусные одежды из добротного казенного сукна, с аляповатыми золотыми орденами на разжиревшей груди. Заговорило это чудовище суконным языком и начало изрекать либо прописные истины о том, что Волга впадает в Каспийское море, либо лживые и подхалимские сентенции...

Трагедия этого страшного превращения никогда не изгладится из моей памяти и меня всегда сжигает желание понять, постичь как все это случилось и почему, и кто в этом был виноват. И, поняв, рассказать всем, кому только можно, громко крикнуть об этом так, что-бы все поняли и испугались...

Случай Мейерхольда — самый яркий и самый страшный во всей этой страшной истории. В нем возмущение насильниками смешивается у меня с глубоким преклонением перед героизмом конца В. Э., перед великой его жертвой. Как капитан, который стоит на мостике, в своей парадной форме бесстрашный, спокойный и строгий — а корабль уже тонет и только один мостик торчит еще из воды — так стоял тогда старый Мейерхольд на трибуне Дома Актера 14 июня 1939 года. Не забуду и всем расскажу кто только захочет слушать! И надо, чтобы каждый,

каждый, кто на нашей стороне, узнал и не забывал и не прощал никогда!

А когда мне кажется, что я сам начинаю забывать, то в Нью-Йорке я иду в «Стэнли» — советский кинотеатр и смотрю новые советские фильмы, вижу деревянных, отупевших актеров, актрис похожих на слоних, вижу бездарную лубочную режиссерскую работу — и сразу все опять вспоминаю!

Вот те «волнения» и «переживания», которые владели мной, когда по кусочкам, по кубикам старался я восстановить историю «Темного гения».

Но в «деле» Мейерхольда еще один момент, который всегда занимает мое воображение.

Среди бела дня исчез великий современный режиссер, известный и славный на весь мир. Утащили его, чтобы прикончить в темном углу, как гангстеры иногда утаскивают людей — и старательно замели следы. Вот тут только-что был режиссер, там работал, здесь говорил, жил в своей квартире в Брюсовском переулке — а потом исчез, как будто и не было его никогда...

Но если поискать получше, то найдутся следы. Вот здесь его схватили, клок одежды... там кровавое пятно... есть и свидетели, устрашенные убийцами, боящиеся говорить...

Когда я изучал факты и устанавливал дату ареста В. Э. (ночь с 17 на 18 июня 1939 г.), то часто чувствовал себя не исследователем истории театра, а уголовным сыщиком, раскрывающим отвратительное преступление...

Второе: Книга:

«Темный гений» — это творческая биография Мейерхольда. Только те из фактов и событий его личной жизни интересовали меня и мной приводятся, которые влияли в той или иной мере на его творчество.

И я приложил все свои старания, чтобы написать эту биографию как можно более объективно, не идеализируя моего героя, не стараясь утаить его отрицательные человеческие и, особенно, артистические черты.

Третье: Тема книги — Мейерхольд:

Эта книга о «темном гении», но тень «светлого гения» все время витает над ней. Изучая материалы о В. Э., я был поражен, узнав какое сильное влияние оказал он на Е. Б. Вахтангова. В дневниках своих Е. Б. много раз подтверждает этот факт. Последний период творчества Вахтангова рожден был десятилетиями экспериментаторской работы Мейерхольда. «Гадибук» вышел из «Шарфа Коломбины», «Турандот» — из «Арлекина ходатая свадеб». Экспозиция вахтанговской «Принцессы Турандот», в сущности, изложена в мейерхольдовской статье «Балаган» (1913 г.)

Но результаты трудных и долгих алхимических опытов В. Э. брал Вахтангов и легко превращал их в совершенные и прекрасные произведения искусства. Роль Мейерхольда в этом искусстве была, быть может, менее благодарной, но не менее значительной. Слава обоим великим художникам!

Начиная с 7-й главы, Вахтангов все время как-бы невидимо присутствует в книге. Я был-бы очень счастлив если-бы Вы, Михаил Александрович, сказали об этом в предисловии.

Вот кратко, о трех темах Вами указанных.

Написанное в таком аспекте предисловие без сомнения будет идеально гармонировать с моей книгой.

Но если-бы Вы, почему-либо, раздумали и захотели-бы написать что-нибудь совсем Ваше, личное — что Вы думаете о В. Э., о том времени, о его спектаклях, о разрушенном искусстве русского театра — то тоже будет очень хорошо.

Рукопись будет сдана в печать 15-го декабря. Это значит, что издательство должно к 1 декабря иметь все — включая и Ваше предисловие. Очень прошу Вас прислать мне его к 25 ноября (хотя Вы и просите меня его прокорректировать, но не думаю, чтобы перо мое поднялось это сделать). У Вас, таким образом, есть месяц сроку.

Большое спасибо за разрешение поместить Вашу статью. Пришлите мне ее, пожалуйста, как-нибудь в течение этого месяца с Вашими исправлениями.

Конец октября или начало ноября 1954

Дорогой, дорогой Юрий Борисович!

Спешно посылаю Вам совсем не отделанный набросок Предисловия, с покорнейшей и искренней просьбой поступить с ним, как Вам будет угодно: можете сократить его, удлинить, изменить или даже выбросить совсем. Я не проявлю никакого самолюбия и не затаю ни малейшей обиды. В этом можете мне поверить и чем больше будет Вашего красного карандаша, тем больше я оценю ваше доверие ко мне. Если же уничтожите предисловие совсем, то сочту это шагом к нашей неразрывной дружбе. Хуже и больнее всего будет для меня, если Вы, из деликатности, испортите моим предисловием Ваш труд. Несмотря на Ваши указания я все-таки легко мог написать что-нибудь идущее в разрез с текстом книги.

За письмо Ваше и за добрые слова — спасибо. Исправленную статью мою вышлю Вам, как можно скорее. Над моей статьей Вы пишете: «Приложение Первое». Можно полюбопытствовать, какие приложения Вы еще имеете в виду?

Всегда Ваш искренне М. Чехов.

П. С. Пожалуйста, проверьте, Юрий Борисович, историю с партийным билетом гимназиста. Может

быть *тогда* партийный билет и не означал вовсе принадлежности к большевизму и коммунизму в том смысле, в каком мы их знаем теперь? Кроме того, Вы мне дали не очень много материала «о книге», а потому мои несколько слов о ней в конце предисловия не удовлетворят Вас. Что с этим делать?

Перечел, наскоро перепечатанное Предисловие и ужаснулся тем вольностям, которые, Бог ведает почему, позволил себе. Еще раз прошу Вас *ради Вашей книги прошу,* — не щадите! Пожалуй, неукротимый темперамент мой виноват. Пора бы и смириться, ведь мне седьмой десяток пошел.

Nov. 6, 1954

Дорогой Михаил Александрович,

Не пристало мне говорить Вам комплименты, но по совести считаю предисловие Ваше великолепным. Счастлив и горд, что оно откроет моего «Темного гения». Большое, большое спасибо!

Особенно изумительна — как по блеску и взволнованности языка, так и тонким проникновением в сердце основного мотива творчества В. Э-ча — часть посвященная «темноте» его искусства (стр. 6 и часть 7-й).

Противопоставления методов психиатра и Мейерхольда, по-моему, совершенно блестящи. Страшно рад и благодарен! От Ваших добрых и лестных слов обо мне и о моей книге (на стр. 1, 2 и 7-й) у меня, откровенно говоря, голова немного идет кругом, но не хватает духу просить Вас придать им более умеренный тон. Если Вы написали их не сгоряча — то пусть они останутся такие как есть и будут приносить мне радость до конца моих дней. Хотя сейчас и делается мне от них не только радостно, но и страшно. Потому что ведь книги-то моей Вы еще не знаете (кроме глав 1-й и 6-й — надеюсь Вы прочли ее в «Новом

Журнале»). А вдруг она Вам не понравится! Ведь многое в ней действительно «объективно», «научно», сухо и, наверное, скучно. Это ведь биография. Множество цитат, выписок и хронологических дат (я вообще почему-то к ним пристрастен).

Сознаюсь, когда посвящал Вам первую главу, искренне думал, что она хуже всех остальных (редактор в издательстве деликатно, но недвусмысленно мне на это намекнул), потому что очень уж «субъективна». А сейчас, после Вашего отзыва, думаю, что она *лучше* всех других (всего в книге 15 глав). А что если так и есть?

О приложениях. В книге очень много всяких цитат, но только четыре статьи приводятся полностью и поэтому лучше их поместить в конце в форме приложений. Это те статьи, которые я счел по тем, или совсем иным, причинам особенно важными в творческой жизни В. Э-ча.

К главе 13-й приложение — Ваша статья.

К главе 14-й — режиссерская экспозиция гениальной «Пиковой дамы»,

К главе 15-й — статья Керженцева «Чужой театр» и речь В. Э-ча по моей записи, как она приведена в «Укрощении искусств».

Теперь редакторская часть: Вы, Михаил Александрович, предоставили мне право быть редактором Вашего предисловия и я этим правом воспользуюсь с большой осторожностью, не только потому, что это Ваше предисловие, но и потому — что считаю, что хороший редактор должен «редактировать» как можно меньше, а не больше.

Доверие у меня к Вам безграничное и верю Вам, что Вы не обиделись бы и на сокращения. Но неужели только если бы я вообще бы выбросил Ваше предисловие — только в этом случае усмотрели бы Вы шаг к нашей дружбе?

Рискну, все-таки, и не выброшу, но и не сокращу. Не надо сокращать!

В целом предисловие превосходно подтверждает и укрепляет многие линии и темы моей книги.

Есть только две частности, которые лучше изменить.

1) *История с партийным билетом гимназиста.*

Всё дело в том, что легенда о перманентной революционности М-да (в политическом смысле) была придумана его друзьями и почитателями уже в советские времена (при его собственном, конечно, благожелательном попустительстве, а то и участии).

Даже когда он заведовал Петроградским ТЕО (в 1918-19 гг.), он еще *не был* членом ком. партии. Только после его злоключений на белом Юге (конец 1919 и 1920 г.) после приезда в Москву в ноябре 1920 года был он принят в партию.

Но дело не только в формальном партийном билете. Лишь в его гимназические годы он действительно увлекался социалистическими идеями и дружил с «ужасными» революционерами (вроде А. М. Ремизова) и исповедовал всякие «прогрессивные» и «народные» идеи в искусстве.

Но уже с момента его поступления в Художественный Театр (в 1898 г.) и до революции 1905 года, когда революционные настроения в русском обществе шли бурным crescendo — его революционный пыл потухал с необычайной быстротой — пока, как раз в самом 1905 году не оказался он в совершенно аполитичном (скорее «реакционном»), эстетском лагере модернистов из «Мира Искусства».

И впредь до самого Октября 1917 года держался В. Э. позиций чистого «искусства для искусства», часто активно защищая их в своих докладах и статьях (комментарии и цитаты из одной такой статьи посылаю в этом письме — это отрывок из 8-й главы).

Так вот — гимназиста-партийца — лучше смягчить.

2) Райх. Вы очень верно ее почувствовали, но пишете о ней чересчур мягко. Совсем она не шла за В. Э. с глубокой преданностью и верой. Райх была настоящим злым демоном последнего периода жизни В. Э. А выражаясь проще (и точнее) — большой ведьмой, разрушавшей его творчество, да и его душу. Я в моей книге о ней еще очень мягко пишу. Надо бы не так! У меня нет сомнений, что она была секретной сотрудницей НКВД, но т. к. ее «дела» я не видел, то мог только очень осторожно намекнуть на это важное «обстоятельство». Замечательно, что Вы с ней «расстались врагами»! Вы с ней только так и могли расстаться!

Один из отрывков (из 13-й главы), где говорится о личной жизни ее и В. Э., я Вам посылаю в этом письме. И, наконец, на 2 стр. я немного смягчил Вашу фразу о Мейерхольде-революционере. Он ведь не только «не расстреливал», но, как показала его жизнь в искусстве, многих действий партии и не оправдывал. Но т. к. имел партийный билет, то ответственность за эти действия нес (в какой-то мере).

Редакцию этих трех изменений я Вам посылаю в этом письме. Если ничего против них не имеете — то примем их, и предисловие пойдет в издательство. Очень Вас прошу, Михаил Александрович, *возвратить* мне при случае два отрывка, которые вложил в это письмо (из 8 и 13 глав).

И еще одна просьба. Не откажите в любезности сообщить мне *адрес С. Л. Бертенсона*. У нас с ним была дискуссия — даже спор — о В. И. Немировиче-Данченко. Никто из нас в споре друг другу не уступил. А вчера я перечитал одну главу «Т. Гения» и неожиданно понял, что С. Л. сильно на меня повлиял. Хочу ему об этом написать.

Вот, кажется, и все. Это письмо хотел отправить

4-5 дней тому назад, но на прошлой неделе состоялось весьма торжественное открытие нашего симфонического сезона в новом зале и с новым дирижером (очень хороший — Ferenc Fricsay из W. Berlin'а) — так что мы с женой совсем сбились с ног.

Спасибо Вам большое, Михаил Александрович!

Жена просит меня передать Вам ее искренний привет. Она знает Вас только с моих слов и по «Rapsody».

Преданный Вам Ю. Елагин

Nov. 13. 1954

Дорогой Юрий Борисович!

Благодарю Вас за письмо. Оно очень обрадовало меня и тем, что Вы приняли Предисловие (да еще похвалили меня!), и двумя отрывками из Вашей книги. Оба отрывка так же чудесны, как и 1-ая глава! И несмотря на «объективность», — *ВЫ* за каждой строкой и между строк! Но все-таки не поддавайтесь внушениям редактора и если Вы все еще, хоть немножко, работаете над текстом — не изгоняйте *себя!* Книг «Нов. Журн.» я не открывал уже за много, много месяцев и не подозревал, что Вы напечатали там целую главу! Хорошо, что Вы сообщили мне об этом! Спасибо. (Занятость и болезнь глаз были главными причинами того, что я до сих пор не прочел 6-й главы из книги, которую я *уже* очень люблю!) Но прежде всего отправлю Вам это письмо, чтобы не задержать Вас.

Ваши поправки принимаю безоговорочно, но боюсь, что Вы недокорректировали *всего* текста, касающегося гимназиста-партийца. К сожалению, я не оставил себе копии Предисловия и не в состоянии поэтому сам проследить темы гимназиста слово за словом. В рукописном (не точном и не полном) черновике я наткнулся, напр., на фразу: «И гимназист,

положив в карман партийный билет, решил всю дальнейшую судьбу Мейерхольда». Эта фраза, конечно, тоже должна быть изменена, но Вы не упоминаете о ней. А таких фраз может оказаться много. Кроме того, после Ваших поправок и того, что Вы пишете о времени поступления М. в партию (1920 г.), я стал сомневаться, правильны ли и нужны ли все мои рассуждения о том, почему М. в зрелом возрасте не возвратил партийного билета и пр. и пр.? Не имея копии, я не в состоянии проанализировать этой темы сам, но чувствую, что где-то что-то не так! Дорогой Юрий Борисович, сделайте это за меня! Очень сожалею, что приходится утруждать Вас, но другого выхода я не вижу!

Статью мою (Приложение) я поправил. Мне кажется, что тема та же, что и была, но... подрумянена, бровки подкрашены, липстик, ну и пр. Прошу Вас и с этой демимондальной девицей поступить, как Вам будет угодно.

Но это еще не все, мученья Ваши еще не кончились! В Предисловии, которое я *спешил* отправить Вам, я писал то «Ю. Б. Елагин», то без инициалов просто «Елагин». Может быть, это невежливо? Если найдется у Вас время — обратите внимание и на это. И еще (да простятся мне прегрешения мои), я в совершенной вражде со знаками препинания (как чеховский тюремный смотритель Яшкин). Произошло это потому, что в последние годы я читал (и читаю) такое количество лекций, что у меня выработалась какая-то особая манера ставить «знаки препинания» жестами, паузами, интонациями, взглядами, ударениями, переменой темпов и т. п. Так что теперь, когда я пишу, я часто *не понимаю*, нужен ли тут знак препинания и какой? Выручите, Юрий Борисович!

А теперь, непрошеный совет. Когда будут переводить Вашу книгу на иностранные языки, может быть Вы сочтете нужным и возможным, избежать

длинных русских имен, например: «Всеволод Эмильевич». Для иностранца, как Вы и сами знаете, русские *отчества* так затрудняют чтение, что они часто, хотя бы только на несколько секунд, даже теряют *смысл* читаемого. Я думаю, что это не выгодно для книги. Дерзаю говорить Вам об этом, потому что, будучи верным почитателем Вашим, я и, в особенности, супруга моя распространяем среди американских друзей наших Ваше «Укрощение Искусств» и знаем, по опыту, как им трудно справляться с нашими *отчествами*. За непрошеный совет — простите.

Вот, кажется, и все. Еще раз спасибо Вам, Юрий Борисович!

Супруге Вашей от нас обоих самый сердечный привет.

Искренне Ваш М. Чехов

Адрес Сергея Львовича Бертенсона: Dr. S. L. Bertensson 263 S. Wilton Place Hollywood 4. Calif. Писем к нам Special Delivery посылать не стоит — они приходят всего на несколько часов раньше Air Mail и, обычно, в такое время, когда весь дом, включая наших собак, еще погружен в глубокий и невинный сон.

Nov. 19. 1954

Дорогой Михаил Александрович,

Большое спасибо Вам за статью и за письмо. Очень, очень меня обрадовал Ваш отзыв о двух отрывках. От него еще прибавилось у меня уверенности. Статья Ваша и раньше была совершенно великолепна, а теперь Вы ей еще придали — но совсем не румян и не липстику, а настоящего огня, живого блеску в глазах, подлинного румянца! Безгранична Ваша энергия, Михаил Александрович! По этому маленькому факту, по тому, как быстро прислали мне предисловие, по его тону, вижу, что совсем Вы не постарели с тех пор как 12-летним мальчиком я видел Вас с

Москвиным в «Ревизоре». Когда это было? В 1922 году или, может быть, во сне...

В прошлом письме я сообщил Вам только об изменениях в содержании Вашего предисловия («сам не расстреливал», «партиец-гимназист» и «Райх»). Так как Вы приняли эти изменения, то все, из них исходящие, мелкие редакционные поправки, я, конечно, произвел и сейчас все выглядит совершенно логично. Думаю, что не стоит мне затруднять Вас и перечислять эти мелкие поправки — их количество я свел до minimum'a и все они связаны с «партийным билетом гимназиста».

В самой первой фразе я оставил «Ю. Б. Елагин» и еще один раз в середине предисловия, а во всех прочих случаях — просто «Елагин», как это и есть у Вас. По-моему, так лучше.

Насчет знаков препинания. Увы, ничем не могу тут помочь Вам! Я ведь сам совершеннейший невежда в этой области грамматики (впрочем и в других тоже — грамматики не знаю и пишу «на слух»). Вся наша с Вами надежда на редакторшу нашу — Татьяну Георгиевну Терентьеву. Она, по-моему, дама вполне грамотная и хорошо знает грамматику.

Искренне благодарю Вас за совет «облегчить» русские имена и устранить отчества в возможных иностранных изданиях. Боюсь только, что не только отчества окажутся трудными для иностранных читателей, а и вся книга в целом. Я был бы очень счастлив увидеть «Темного гения», изданным на английском языке, но далеко не уверен, заинтересуются ли им американские издательства. Главная моя проблема, как и всегда — перевод. Я прилично изъясняюсь по-английски (прошлой весной даже лекцию прочел о дирижерах — в местном ladies Club'e), но, конечно, переводить сам мои писания не могу.

Теперь, Михаил Александрович, маленький деловой вопрос. Из издательства я получил письмо, кото-

рое считаю нужным переслать Вам, т. к. оно Вас касается. Я ответил на это письмо так: об условиях мы с Вами никогда не договаривались, но заплатить Вам следует возможный maximum, потому что: 1) предисловие превосходно и размер его солидный. 2) Написано оно великим актером нашего времени. 3) Издательство носит имя дяди этого актера. Вот и все «дело».

Благодарю Вас за скорую присылку назад отрывков из глав 8 и 13. Но первую главу присылать не надо было. В свое время я напечатал специально для Вас лишнюю копию, и пусть уж она у Вас и лежит в старых бумагах, хотя она Вам, конечно, и совсем не нужна.

Все дело в том, что Вы, для меня, Михаил Александрович, не только живой человек, добрый и талантливый, с которым я переписываюсь, а и нечто много большее. Вы — символ. Вы и Вахтангов. Актер и режиссер... Ведь для того, чтобы писать о том, о чем я пишу — нужна какая-то вера, или идея. И нужны художники, ее олицетворяющие. Вот вы оба, да еще Стравинский. Отчасти Прокофьев...

Сердечный привет от меня и от жены Вам и Вашей супруге.

Всегда преданный Вам Ю. Елагин

P. S. Очень виноват, что будил Вас Special delivery. Их больше не будет!

Dec. 15, 54

Дорогой Юрий Борисович!

Простите за запоздалый ответ: много разных причин было тому, включая и несколько ухудшившееся здоровье. Да и это, как видите, не письмо, а записочка, цель которой поблагодарить Вас за Ваше милое и, как всегда, доброе письмо, за возвращенную

мне 1-ую главу и за Ваш ответ издательству по поводу моего гонорара.

Жду появления в свет Вашей книги!

Вашей супруге и Вам — самые лучшие пожелания к празднику Рождества Христова, от нас обоих.

Искренне преданный Вам М. Чехов

Обратите внимание на «шуточку» в духе А. П. Чехова: в правом верхнем углу полученного Вами письма из Чеховского издательства — Cable Address: «Чепухо»!..

April 12, 1955

Houston 6, Texas

Дорогой Михаил Александрович,

Вот уже два месяца как я каждый день жду извещения о выходе моей книги. Но, пока что, тщетно... Странная сия ситуация, вероятно, объясняется тем, что Чеховское издательство есть учреждение совершенно дамское, т. к. управляется оно тремя дамами. Отсюда и происходят многие необыкновенные и непонятные, на первый взгляд, особенности в его работе. Так — напр., несмотря на неоднократные мои вопросы, мне так и не сообщили дату выхода книги в свет. Уверен, что не по злому умыслу, а просто забыли... Корректуру книги и Вашего предисловия я проверил и отослал три месяца тому назад. Как ни странно, но редактор почти ничего не выбросил и книга появится в своем так сказать оригинальном, авторском виде. Но зато грамматических ошибок и наимельчайших опечаток было такое превеликое множество, что у меня создалось впечатление, что наборщик был совершенно пьяный — либо в первый раз в своей жизни видел рукопись на русском языке, и потому got confused very much... Я так и написал в издательство.

После неоднократных напоминаний и просьб мне сообщили (письмо Т. Г. Терентьевой от 2 марта), что Вам будет послан чек на $100 и три экземпляра книги. Конечно, это не вполне приличный гонорар, но они уверяют (в том же письме), что это их maximum за предисловие.

Наш симфонический сезон недавно закончился. Носил он чрезвычайно драматический характер и привлек к себе внимание всего американского музыкального мира (даже в Time писали о нас дважды). Мы же все порядком поистрепали себе нервы. Доходило дело до настоящего саботажа — когда мы все умышленно играли концерт как можно хуже. Все дело в том, что местные миллионерши, которые управляют всей культурной жизнью нашего богатого города, в прошлом сезоне выгнали хорошего дирижера (Ефрема Курца), а в середине этого сезона тоже выгнали гениального артиста, одного из величайших дирижеров нашего времени — Ferenz'a Fricsay. Причем ошельмовали его и закрыли ему надолго въезд в Америку. Нам же пытались навязать ничтожного дирижера, нахала и шарлатана... После нашего «бунта», дирекция уступила и на будущие три сезона подписали контракт со Стоковским. Все-таки артист и хороший дирижер...

Очень надеюсь, что Вы чувствуете себя хорошо и здоровы. Мой сердечный привет Вам и Вашей супруге.

Всегда преданный Вам Ю. Елагин

25 апр. 1955

Драгоценный Юрий Борисович!

Немощи мои угнетают меня до такой степени, что даже Вам не смог написать своевременно! Мне очень стыдно, но я знаю, что Вы простите меня!

Получил и немецкое издание «Укрощения ис-

кусств» и 3 экз. русского «Темного Гения». Спасибо Вам великое и поздравляю Вас от всего сердца! Насчет «дамского управления» — согласен с Вами вполне.

Гонораром своим за предисловие я доволен.

Буду писать Вам еще, когда прочту «Темного Гения». Жена моя уже впилась в Ваше произведение и я отошел на задний план, обеды опаздывают и кофе пьется холодный... Надеюсь, что Ваши музыкальные неприятности окончились.

Мои и моей жены самые сердечные приветы глубокоуважаемой Вере Николаевне. Простите за краткость этого послания, но мне необходимо прилечь.

Ваш всегда, всегда любящий М. Чехов

5 Мая, 1955

Дорогой, дорогой Юрий Борисович!

Благодарю Вас за книгу с чудесной надписью! Очень благодарю! Я еще не дочитал «Темного Гения» (медленно приходится читать), но уже и теперь не могу удержаться от того, чтобы не выразить Вам своего восторга по поводу Вашего творения! Каждый раз, прочитав несколько глав, я пишу Вам длиннейшие письма (не пугайтесь — мысленно!). Я знал, конечно, что книга будет чудесной, но что она будет *ТАК* хороша — даже я не мог предположить! Какой Вы большой писатель! Какой проникновенный человек! Простите, что так прямо, что называется, хвалю Вас в глаза, но уж очень трудно удержаться. Многое поражает меня в Вашем вдохновенном труде, но одна вещь в особенности (даже не знаю, как ее и выразить): игра актера и режиссерские достижения постановщика — исчезают, перестают существовать, как только исчезает сам художник сцены и собственно никакие описания не могут вернуть, восстановить ушедшего. Но совсем не так обстоит дело с Вами! Вы каким-то,

непонятным для меня, образом полностью восстанавливаете, оживляете, воскрешаете то, чего уже не существует больше! Вс. Эм. с его постановками — *тут,* он *жив,* Вы *действительно* сохраняете и передаете его потомству, будущему театру. Я еще не понял, *как* Вы это делаете, но может быть потом и пойму.

Умолкаю и, как обещал, напишу Вам, когда прочту все.

Ксения Карловна (жена моя) кончила вчера «Темного Гения» и пришла в такой восторг, что хотела немедленно послать Вам телеграмму, но мне удалось удержать ее.

Итак, до скорого свидания, дорогой Юрий Борисович.

Ваш всегда М. Чехов

Передайте, пожалуйста, мой искренний привет Вере Николаевне.

27 июня 55

Юрий Борисович!

Дорогой, добрый! Еще не могу написать — недомогание и всякая всячина внутренняя и внешняя — держат меня в тисках. Умоляю, подождите. Не сердитесь. Люблю Вас и книгу Вашу крепко. *Непрестанно* обнимаю Вас. Благодарю за письмо и за все!

Вере Николаевне мои лучшие, самые сердечные пожелания. Кс. Карл. отдыхает на взморье — живу один.

Ваш всегда, всегда М. Чехов

БИБЛИОГРАФИЯ

А) КНИГИ

1. Мейерхольд В. Э.
«О театре», 1913, Москва.
2. Мейерхольд В., Бебутов В., Аксенов И.
«Амплуа актера», 1922, Москва.
3. Мейерхольд В. Э.
«Реконструкция театра», 1930, Москва.
4. Волков Н. Д.
«В. Э. Мейерхольд», 2 тома, 1929, Москва.
5. Алперс Б. В.
«Театр социальной маски», 1931, Москва.
6. Захава Б. Е.
«Вахтангов и его студия», 1930, Москва.
7. Станиславский К. С.
«Моя жизнь в искусстве», 1936, Москва.
8. Станиславский К. С.
«Работа актера над собой», 1951, Москва.
9. Топорков В. О.
«Станиславский на репетиции», 1950, Москва.
10. «Памяти В. Ф. Коммиссаржевской».
Сборник, 1911, Петербург.
11. Февральский А. В.
«Десять лет театра Мейерхольда», 1931, Москва.
12. Гвоздев А. А.
«Театр им. Вс. Мейерхольда», 1927, Москва.
13. «В. Э. Мейерхольд».
Сборник. К 20-тилетию режиссерской и 25-тилетию актерской деятельности, 1923, Тверь.
14. «Театральный Октябрь».
Сборник, 1926, Москва.
15. Кобрин Ю. В.
«Театр им. Мейерхольда и рабочий зритель», 1926, Москва.
16. Всеволодский-Гернгросс В.
«История русского театра», 1929, Москва.

17. Марков П. А.
«Новейшие театральные течения», 1924, Москва.
18. Крыжицкий Г.
«Режиссерские портреты», 1928, Москва.
19. Иванов-Разумник Р. В.
«Тюрьмы и ссылки», 1953, Нью-Йорк.
20. МХАТ.
Юбилейный сборник, 1938, Москва.
21. МХАТ.
Юбилейный сборник, 1943 — 44, Москва.
22. «Московский театр Революции».
Сборник, 1933, Москва.
23. «Учитель Бубус».
Спектакль театра им. Мейерхольда, 1925, Москва.
24. «Ревизор» в ТИМ'е.
Сборник, 1927, Москва.
25. «Гоголь и Мейерхольд».
Альманах, 1927, Москва.
26. «Пиковая дама» в постановке В. Э. Мейерхольда.
Сборник, 1935, Ленинград.
27. Кирпотин.
Критические статьи, 1935, Москва.
28. Эренбург И.
«А все-таки она вертится!», 1922, Берлин.
29. «Советский театр».
К тридцатилетию советского государства, 1947, Москва.
30. «Маскард» Лермонтова в эскизах Головина.
1946, Москва.
31. Ростоцкий Б.
«Маяковский и театр», 1952, Москва.
32. Staatstheater W. Meyerhold.
Auslandstournee, 1930, Berlin.
33. Evreinoff Nicolas.
Histoire du theatre russe, 1947, Paris.
34. Houghton Norris.
Moscow Rehearsals, New York.
35. Hartnoll Phyllis.
The Oxford Companion to the Theatre. London, Toronto.
36. Freedley George and Reeves John A.
A History of the Theatre. New York.
37. Clark Barret H. and Freedley G.
A History of Modern Drama, New York.
38. Van Gyseghem Andre.
Theatre in Soviet Russia, London.

39. Lozowick S.
V. E. Meyerhold and his Theatre, New York.
40. Seton Marie.
S. M. Eisenstein, 1952, New York.
41. Reswick William.
I dreamt Revolution, 1952, Chicago.
42. Sayler. W.
The Russian Theatre, 1920, New York.
43. Kaun A.
Soviet Poets and Poetry, 1943, Los Angeles.

Б) ГАЗЕТЫ И ЖУРНАЛЫ

44. «Правда», 1920 — 1939, Москва.
45. «Известия», 1917 — 1939, Петроград-Москва.
46. «Литературная газета», 1935 — 37, Москва.
47. «Советское искусство», 1936 — 37, Москва.
48. «Новое русское слово», 1948 — 53, Нью-Йорк.
49. «Мир искусства», 1902, Петербург.
50. «Золотое руно», 1908.
51. «Любовь к трем апельсинам», 1914 — 16, Петербург.
52. «Аполлон», 1917, Петроград.
53. «Вестник театра», 1921, Москва.
54. «Современный театр», 1927 — 28, Москва.
55. «Театр и драматургия», 1933 — 35, Москва.
56. «Советский театр», 1930 — 33, 1935 — 37, Москва.
57. «Театр», 1938, Москва.
58. «Новый зритель», 1926, Москва.
59. «Жизнь искусства», 1924, Москва.
60. «Ленинград», 1924, Ленинград.
61. «Красная нива», 1926, Москва.
62. «Наша газета», 1926, Москва.
63. «Красная газета», 1926, Ленинград.
64. «Вечерняя Москва», 1926, Москва.
65. «Возрождение», 1952, Париж.
66. Theatre Guild Magazine, 1936, New York.
67. High school Thespian, 1944, New York.
68. The London Mercury, 1935, London.
69. Saturday Review of Literature, 1951, New York.

ОГЛАВЛЕНИЕ